

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



TESIS DOCTORAL

**Realidad y ficción en *Vivir para contarla*,
memorias de Gabriel García Márquez**

Memoria para optar al grado de doctor
Presentada por

Hassan El Baz Iguidier


Director: Dr. D. Manuel Alberca Serrano

Málaga, 2015



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Hassan El Baz Iguider

 <http://orcid.org/0000-0002-1071-1354>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer
obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de
Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



TESIS DOCTORAL

**Realidad y ficción en *Vivir para contarla*,
memorias de Gabriel García Márquez**

Doctorando: Hassan El Baz Iguidier
Director: Dr. D. Manuel Alberca Serrano

Málaga, 2015



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Filología Española II
y Teoría de la Literatura

Departamento de Filología Española II y Teoría de la Literatura

Facultad de Filosofía y Letras

Campus Universitario de Teatinos (Málaga)

D. Manuel Alberca Serrano, Doctor y Catedrático del Área de Literatura Española del Departamento de Filología Española II y Teoría de la Literatura de la Universidad de Málaga,

Certifica:

Que **Hassan El Baz**, Licenciado Filología Hispánica, ha realizado bajo nuestra dirección en el Departamento de Filología Española II y Teoría de la Literatura de esta Universidad su Tesis Doctoral titulada:

Realidad y ficción en *Vivir para contarla*, memorias de Gabriel García Márquez

Informa:

Que la presente Tesis Doctoral es apta, ya que cumple los requisitos formales de calidad, originalidad, y mantiene el rigor científico y académico exigible, por lo que autorizo su presentación.

Málaga a 16 de septiembre de 2015

Fdo. D. Manuel Alberca Serrano



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

A mi madre
A la memoria de mi padre
A Mina
A Alma Torrejón Escudero y a Purificación España



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Agradecimientos

En primer lugar, quiero expresar mi reconocimiento y profundo agradecimiento a mi director, Dr. Manuel Alberca Serrano. Debo reconocer que, de no ser por sus consejos, paciencia y dedicación que ha demostrado permanentemente conmigo, la elaboración de esta tesis habría sido mucho más difícil.

Quisiera agradecer también a la Diputación de la provincia de Málaga, promotora de la beca, a la Universidad de Málaga y al departamento de Filología II, en especial, a los profesores Dr. Enrique Baena Peña y Dr. Driss Essounani, la oportunidad que me han brindado para continuar mis estudios en esta Universidad.

Por último, quisiera extender mi especial agradecimiento a mi familia y a todas las personas que han hecho posible la culminación de este trabajo de investigación.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Índice

I. Introducción.....	15
II. Presentación y propósito del trabajo a desarrollar	19
III. Marco teórico.....	25
3.1. Los orígenes de la autobiografía: el debate entre Gusdorf y Lejeune.....	25
3.2. El pacto autobiográfico	34
3.3. Autobiografía y memorias	47
3.4. El pacto novelesco	51
3.5. La novela autobiográfica.....	54
3.6. El espacio autobiográfico	60
Segunda parte.....	65
Análisis literario de <i>Vivir para contarla</i>	65
I. Breve presentación de <i>Vivir para contarla</i>	67
1.1. ¿Por qué memorias?	67
1.2. Breve resumen de la obra	68
II. Recepción periodística de las memorias	73
III. Las memorias y el pacto autobiográfico.....	81
3.1. <i>Vivir para contarla</i> y el pacto autobiográfico	81
3.2. El principio de la identidad.....	86
3.3. El compromiso de veracidad	89
3.4. Memoria y confesión, intimidad y vida privada.....	92
3.5. Lagunas, silencios e invenciones	100
IV. <i>Vivir para contarla</i> : descripción y análisis literario	111
4.1. Contexto histórico: el drama de la guerra de los Mil Días.....	111
4.2. El marco temporal y orden cronológico del relato	115
4.3. El nacimiento.....	122
4.4. El primer recuerdo	127
4.5. El ambiente familiar.....	131
4.5.1. Relación abuelo- nieto	132
4.5.2. Relación padre- hijo	140
4.6. La influencia femenina.....	145
4.6.1. La figura de la madre	147
4.6.2. La abuela materna, Tranquilina Iguarán	153
4.6.3. Las tías y sirvientas.....	155
4.6.3.1. La tía Francisca Simodosea	155
V. La poética del espacio en las memorias	161
5.1. La casa de los abuelos.....	163
5.2. Aracataca, pueblo natal y escenario narrativo	169
5.2.1. La compañía bananera.....	169
5.2.2. La masacre de las bananeras	171

5.3. Barranquilla: el mito creativo.....	178
5.4. Bogotá: el liceo de Zipaquirá.....	180
5.4.1. Bogotá: la soledad y el frío.....	181
5.4.2. El liceo de Zipaquirá, vocación literaria	183
5.4.3. El liceo y la formación política del autor	185
5.5. Sucre	188
VI. Universidad y periodismo entre Bogotá, Cartagena y Barranquilla	189
6.1. La universidad	189
6.2. Iniciación y fascinación por el periodismo	191
6.3. El grupo de Barranquilla: influencias	197
VII. Situación sociopolítica en el país: El Bogotazo y la violencia	205
Tercera parte	215
La realidad “autobiográfica” de las novelas y cuentos de García Márquez	215
I. Introducción.....	217
II. Delimitación del corpus.....	219
III. Introducción al análisis de las novelas a la luz de las memorias	221
1. <i>La hojarasca</i>	223
1.2. Concepción de la novela	223
1.3. Análisis autobiográfico de <i>La hojarasca</i>	228
1.3.1. Génesis y significado del título.....	228
1.3.2. La casa.....	232
1.3.3. El surgimiento de Macondo y paralelismos con Aracataca.....	237
1.3.4. Analogías entre los personajes ficticios de <i>La hojarasca</i> y el entorno del autor	245
1.3.4.1. El niño	246
1.3.4.2. El abuelo	250
1.3.4.3. Isabel.....	254
2. <i>El coronel no tiene quien le escriba</i>	262
2.1. Breve sinopsis.....	262
2.2. Concepción de la novela	263
2.3. El realismo inmediato	264
2.4. García Márquez no tiene quien le escriba	269
2.5. Entre la espera y, el amor y el hambre: una historia silenciada	271
2.6. Espacio y personajes.....	275
2.6.1. Espacio	275
2.6.2. Personajes.....	278
3. <i>La mala hora</i>	281
3.1. La gestación de la novela	281
3.2. Violencia social: la realidad de los pasquines	282
3.3. La ficcionalización de la realidad en <i>La mala hora</i>	284
3.3.1. Tensiones políticas y experiencia personal.....	284
3.3.2. Los pasquines.....	289
3.4. Espacio y personajes.....	291

3.4.1. Espacio	291
3.4.2. Los personajes	292
4. <i>Cien años de soledad</i>	297
4.1. Concepción de la novela	297
4.2. La realidad real en <i>Cien años de soledad</i>	300
4.2.1. La historia personal.....	302
4.2.2. Violencia y dictaduras: una idiosincrasia de América Latina	305
4.2.3. El monopolio económico y la huelga del banano	308
4.3. Personajes y espacios	313
4.3.1. Personajes.....	313
4.3.2. Espacio	322
5. <i>Crónica de una muerte anunciada</i>	327
5.1. Periodismo y literatura	329
5.2. Antecedentes reales de la anécdota.....	330
5.3. Ficcionalización literaria de la realidad.....	332
5.3.1. Anécdota en <i>Crónica de una muerte anunciada</i>	333
5.4. <i>Crónica de una muerte anunciada</i> : la realidad peligrosa	337
6. <i>El amor en los tiempos del cólera</i>.....	339
6.1. El argumento real	341
6.2. De la realidad objetiva a la realidad novelística.....	345
6.2.1. El tema central	345
6.2.2. París, una ciudad añorada, o un amor inolvidable.....	352
6.2.3. Reflexiones sobre la memoria, la vejez y la muerte.....	354
6.3. Espacio y personajes	357
6.3.1. Espacio	357
6.3.2. Construcción de personajes.....	359
7. <i>Relato de un naufrago</i>	368
7.1 El periodismo de García Márquez y el relato del naufrago.....	369
7.2. Respuestas de la dictadura	371
7.3. Personaje contra el autor.....	373
III. Cuentos y autobiografía: el uso de la vida en la escritura de los cuentos.....	377
1. <i>La tercera resignación</i>	378
2. <i>Eva está dentro de su gato</i>	383
3. <i>La otra costilla de la muerte</i>	386
4. <i>Amargura para tres sonámbulos</i>	389
5. <i>Ojos de perro azul</i>	391
6. <i>La noche de los alcaravanes</i>	394
7. <i>Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo</i>	396
7.1. Génesis del cuento.....	396
8. <i>La siesta del martes</i>	400
9. <i>Un día después del sábado</i>	407

Conclusiones	413
Bibliografía.....	421

I. Introducción

Desde sus primeros años de universitario, Gabriel García Márquez intentaba abrirse camino en el mundo de la literatura. La vocación de ser escritor lo llevó a abandonar las aulas de la facultad de derecho y dedicarse a formarse como autodidacta. Sus inicios fueron en el periodismo, rodeado por un grupo de intelectuales bogotanos, cartagineses y sobre todo barranquilleros. La vehemencia de su vocación y su arrolladora voluntad de convertir su sueño en realidad le dio fuerza para romper las trabas de la pobreza, de la timidez y de las limitaciones de un principiante.

Hasta mediados de los años sesenta, aquel joven aracataqueño, que salió de su pueblo natal para seguir sus estudios en la Universidad Nacional de Bogotá, era un periodista y cuentista relativamente conocido en los círculos de su profesión y para los asiduos lectores de sus notas periodísticas. Los directores de periódicos, donde plasmaba sus primeras manifestaciones de sus habilidades literarias, le auguraban un futuro brillante. Sin embargo, las primeras novelas, *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*, aunque fueron bien recibidas por la crítica literaria, apenas cotizaban en el mapa de la literatura latinoamericana. Las tiradas fueron muy limitadas y tampoco se vendieron todas.

Hasta ese momento mencionar el nombre de Gabriel García Márquez no causaba entusiasmo ni revuelo entre los lectores. Habría que esperar hasta la publicación de *Cien años de soledad* en 1967. Fue una novela que marcó un antes y después, no sólo en la trayectoria literaria de este autor, sino en su vida personal. Se tradujo a más de trece lenguas y con ello llegó a un público de lectores muy extenso, lo que le valió una fama de carácter internacional. Por lo tanto, citar a García Márquez era hablar de un genio de la literatura universal, cuya carrera se coronó con la obtención del premio Nobel de literatura en 1982.

Debido al éxito universal de *Cien años de soledad*, el interés por la obra de este autor acaparó la intención de muchos investigadores en todo el mundo. En la actualidad disponemos de una cantidad infinita de referencias y estudios realizados sobre los diferentes temas tratados en sus novelas, hasta tal punto que muchas veces se habla de temas ya consumados en lo que a él se refiere. Sin embargo, la publicación de sus memorias volvería a resucitar el interés por su obra. Es la primera vez que el autor, en primera persona, en un duro esfuerzo de la memoria, intenta acercarnos a su vida personal. Nos relata cómo aquel niño criado por sus abuelos, tímido y pobre, llegó a ser el periodista que era, y sobre todo uno de los escritores más importantes de las letras hispanas y universales.

La vida personal de García Márquez contada por él mismo nos lleva a descubrir los vericuetos y obstáculos que tuvo que sortear para llegar a ser el escritor que fue. Nos abre a través de su relato las puertas de su casa sea en Aracataca con sus abuelos maternos, o de sus padres con sus numerosos hermanos en medio de una pobreza agotadora como él mismo solía describirla. El relato de infancia y de juventud nos acerca al perfil humano de García Márquez como nieto, hijo y hermano. Por lo tanto, descubrimos a la persona después de haberlo conocido y haberle leído como escritor y figura pública.

Nuestro interés por este autor no sólo fue suscitado por la lectura y la fascinación por el mágico mundo retratado en sus novelas, y la posterior lectura de sus memorias, sino por la excepcional relación que establece entre sus ficciones y su vida personal. En las memorias nos ofrece las claves de su éxito, que empezó justo al percatarse de que su entorno familiar, su pueblo, la cultura oral caribeña y la situación sociopolítica del país eran una fuente inagotable de argumentos para sus novelas. Pronto empezaría a distanciarse de la línea narrativa de Kafka y de sus influencias para alimentarse de transposiciones literarias de la vida real.

Así pues, *Vivir para contarla* permite leer como autobiografía lo que habíamos leído como ficciones anteriormente. Desgrana las historias reales que habían inspirado los personajes y anécdotas de sus novelas. Este hecho las convierte en una pieza clave e indispensable en la comprensión de la totalidad de la obra ficcional de García Márquez. Por consiguiente, además de estudiar las memorias, este trabajo se propone descifrar el componente autobiográfico escondido en las novelas.

La conformidad de los lectores y la recepción crítica de estas memorias, que no ha dejado constancia de ninguna reticencia, fue, tal vez, motivada por la espera de otros dos tomos autobiográficos prometidos por el autor. Sin embargo, ya *Vivir para contarla* se tuvo que interrumpir para dedicarse el autor al tratamiento de un cáncer que se le había detectado, lo que auguraba, desde entonces, que García Márquez, que ya cumplía ochenta años de edad, no podría continuarlas. Su muerte acaecida en el 17 de abril de 2014 deja su autobiografía sin completar, al no ser que lo haga alguna publicación póstuma.

II. Presentación y propósito del trabajo a desarrollar

Esta investigación se ocupa en primer lugar, y como punto de partida, de las memorias de Gabriel García Márquez *Vivir para contarla*. Se trata de la autobiografía del autor que abarca los años que van desde 1927, fecha de su nacimiento hasta 1955, el año en el que viajó a Ginebra como corresponsal del periódico en el que trabajaba en Bogotá. Como hemos dicho, inicialmente se esperaba la publicación de dos tomos más, pero desafortunadamente la muerte puso fin a la vida real del autor.

Se trata de unas memorias indispensables para el lector que quiere saber en primera persona los vericuetos de la vida de Gabriel García Márquez, el transcurso de su infancia y el ambiente que la envolvió, su adolescencia, su vacación de convertirse en escritor, y el contexto sociopolítico en el que se crio y se formó. También, la importancia de esta obra radica en las diversas claves de lectura que da el autor de sus novelas. Se trata de unas memorias que dan herramientas de lectura para volver a leer e interpretar el mundo imaginario del autor desde la perspectiva de la realidad. Todo lo que inspiró al autor para escribir sus obras de ficción.

La finalidad de este trabajo de investigación se funda en dos hipótesis. La primera es la posibilidad de que las memorias escritas a priori con la intención de reconstruir parte de la vida, contengan inserciones voluntarias o involuntarias del mundo imaginario de su autor. Escudriñaremos estos aspectos de invención para ver hasta qué punto el autor es fiel a su vida. Para ello, empezaré por un breve estudio de la personalidad de Gabriel García Márquez en su faceta supersticiosa. En una de sus conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza se trata largo y tendido de que era una persona muy supersticiosa, por eso destacar estos aspectos ayudaría a entender un poco su mundo donde la realidad y la ficción son difíciles de distinguir.

Es obvio que la vida y la obra de García Márquez, un autor de alcance universal, ha sido objeto de extensos estudios que me han sido de utilidad para ceñir los límites de su vida real a la hora de contrastarlos con sus memorias, y tener así una visión aproximada de los recuerdos ahí relatados. Entre otros, los siguientes: *El viaje a la semilla*, biografía de García Márquez, escrita por su amigo Dasso Saldivar; *Gabriel García Márquez, una vida*, de Gerald Martín; *El olor de la guayaba* de Plinio Apuleyo Mendoza; *Historia de un deicidio*, de Mario Vargas Llosa. También las conversaciones, artículos, críticas que habían tenido como objeto de estudio el recuerdo en *Vivir para contarla*.

Los diferentes lapsus de la memoria, y las omisiones y silencios son sin duda un importante capítulo dentro del estudio de estas memorias. Por lo tanto, haré un recorrido por el recuerdo de Gabriel García Márquez para destacar los huecos que se quedan sin completar, y las posibles razones que empujan al autor a omitir ciertas facetas de su vida que para nosotros, los lectores, son imprescindibles para la consecución de una imagen completa de la figura y personalidad del memorialista, contraria quizás a la que él quiere dar de sí mismo.

En este trabajo el análisis textual tiene como objetivo todos los grandes temas que constituyen las vértebras de las memorias. La infancia, la familia y su influencia en la formación del autor; la escuela, la universidad, la vocación y el periodismo, las amistades, los espacios, y el contexto sociopolítico del país. Todos estos aspectos y su confluencia en la formación de la personalidad de Gabriel García Márquez serán tratados.

Como se trata de una obra de la literatura del “yo” en la que impera la necesidad de interpretación y de poner orden en la vida propia, desde la madurez, no podemos estudiarla sin relacionarla con el marco teórico en el que se inscriben las memorias y las autobiografías. Por ello, en este trabajo se incluirá una parte en la que se estudiará la definición de los diferentes criterios del “pacto autobiográfico”, y su

correspondiente “pacto novelesco”. La figura destacada de estas teorías es el profesor francés Philippe Lejeune. Su libro, *El pacto autobiográfico* será la fuente de nuestras claves de estudio de estas memorias. Manuel Alberca y Anna Caballé y sus respectivos libros *El Pacto ambiguo, de la novela autobiográfica a la autoficción*; y *Narcisos de tinta* son también primordiales para acotar el marco teórico de este trabajo.

La teoría del espacio autobiográfico definida por Philippe Lejeune al estudiar las obras de Gide y Mauriac, es aplicable a la correlación entre las memorias y las novelas de García Márquez. Al escribir sus memorias, este autor intenta delimitar el contexto real en el que desea que se lean sus novelas. Las claves reales que expone en aquellas, y que veremos a lo largo de este trabajo, demuestran la importancia del concepto del “espacio autobiográfico”, y por consiguiente, ponen de relieve la importancia de las autobiografías en su relación con la obra ficcional. Tal como lo indica Lejeune, sin ellas no sabremos de “qué orden es la verdad última a la que aspiran sus textos”¹.

La segunda finalidad e hipótesis consisten en verificar el “realismo mágico”, en su estricta relación con la autobiografía del autor, que tanto ha caracterizado las novelas de García Márquez. Éste ha insistido desde siempre que la realidad de la sociedad latinoamericana es peculiar y distinta del racionalismo europeo. Es una sociedad en la que se mezclan lo real y lo imaginario y terminan por ser aceptados simplemente como realidad.

La vida cotidiana en América Latina nos demuestra que la realidad está llena de cosas extraordinarias. A este respecto suelo siempre citar al explorador norteamericano F. W. Up de Graff, que a fines del siglo pasado hizo un viaje increíble por el mundo amazónico en el que vio, entre otras cosas, un

¹ Philippe, Lejeune, *El pacto autobiográfico*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, p. 82.

arroyo de agua hirviendo y un lugar donde la voz humana provocaba aguaceros torrenciales².

Germán Vargas, periodista y amigo muy citado en *Vivir para contarla*, en una conversación cedida al profesor estadounidense Edward Waters Hood, va en la misma dirección que García Márquez en la definición de la realidad caribeña: “Nuestra realidad es tan extraña que parece que fuera inventada”³.

Y si de más motivos se tratara, la rotunda declaración de García Márquez a Plinio Apuleyo Mendoza termina por motivar esta indagación para desgranar la realidad de una obra que tanto hemos leído desde la perspectiva de la ficción y la imaginación: “No hay una línea en mis novelas que no esté basada en la realidad”⁴.

Teniendo en cuenta estas declaraciones y partiendo de las memorias, voy a analizar la génesis del mundo narrativo y mítico de Gabriel García Márquez, delineando las relaciones entre el relato de vida y las ficciones de sus novelas. En este caso haremos un estudio de las diferentes incursiones de los temas de la vida real del autor en los argumentos de sus novelas. Sean anécdotas, personajes, espacios etc.

Dos hipótesis diferentes y dos viajes distintos. La primera consiste en ir de lo imaginario a lo real, y ver cómo interviene la imaginación en la reconstrucción de la vida del autor; y la segunda ir de lo real a lo imaginario, o el saqueo de la realidad para construir toda una obra de ficción.

² Plinio, Apuleyo Mendoza, y Gabriel, García Márquez, *El olor de la guayaba*, Barcelona, Random House Mondadori, 1982, p.47.

³ Edward, Waters Hood, *Germán Vargas sobre Gabriel García Márquez*, 1999. [En línea]: http://www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/EWH_Vargas.html. Consultado el 20/01/2015.

⁴ Plinio, Apuleyo Mendoza, y Gabriel, García Márquez, op. cit. p. 47.

Primera parte

III. Marco teórico

3.1. Los orígenes de la autobiografía: el debate entre Gusdorf y Lejeune

El origen de la escritura autobiográfica ha sido un tema muy discutido entre los estudiosos de este género. El debate más arduo lo protagonizaron Philippe Lejeune y Georges Gusdorf. Mientras que los estudios de Lejeune se centran sobre la literatura francesa y toman en consideración siempre la histórica autobiografía de Jean Jacques Rousseau como el comienzo y nacimiento del género, Gusdorf realiza una crítica radical y “hostil” a su homólogo francés y a sus estudios, y lo retrata como un obseso de los nuevos hallazgos en el campo de las ciencias humanas. Para ello, evoca los postulados del sociólogo ruso-americano Pitirim Sorokin en su estudio de “la amnesia y complejo del inventor”:

Le premier défaut que l' on pourrait reprocher aux études de ce genre est l'espèce d'amnésie dont elles ont fait preuve à l'égard de leur histoire et leur acquisitions antérieures. (...) De nombreux sociologues ou psycho-sociologues moderne se targuent d'avoir fait un nombre important de découvertes scientifiques «pour la première fois dans toutes l'histoire» de la sociologie et des sciences voisines. (...) On pourrait appeler ce penchant «l'obsession de la découverte» ou encore «le complexe de l'inventeur»⁵

Que Gusdorf cite estas ideas de Sorokin parece resumir la esencia de sus desavenencias con Lejeune. Pero también de ellas se deduce algo más allá de los desacuerdos literarios. Me limito a estos últimos para

⁵ Pitrim Sokorin, *Tendances et déboires de la sociologie américaine*, trad. Arnavon, Aubier, 1959, p. 7. En George, Gusdorf, *Les écritures du moi* (Lignes de vie 1), Paris, Odile Jacob, 1991, p. 54. “El defecto que se podría reprochar a este tipo de estudios es la especie de amnesia que han demostrado para con su historia y sus logros anteriores. (...) Muchos sociólogos o psycho-sociologues modernos se jactan de haber realizado descubrimientos científicos «por primera vez en toda la historia» de la sociología y de las ciencias colindantes. (...) Esta tendencia se podría llamar «la obsesión del descubrimiento» o incluso «el complejo del inventor»”. (Traducción nuestra).

decir que Gusdorf usa el término “amnésie” en su crítica aduciendo que Lejeune quería borrar todas las huellas de la autobiografía, como ejercicio literario, anteriores al siglo XVIII, y lamenta entre tanto, el conformismo que sus definiciones dejaron entre los interesados y estudiosos de este género. Gusdorf se aferra para rebatir las aportaciones de Lejeune en un primer lugar a Georg Misch y su voluminoso estudio de la historia de la autobiografía. Un trabajo inconcluso de siete volúmenes, que no llega al siglo XVIII marcado por Lejeune como el inicio moderno del género:

La *Geschichte der Autobiographie* de Georg Misch [...] a paru à partir de 1907; sept gros volumes développent l’histoire de l’autobiographie antique et medieval [...] L’ouvrage a été réédité après la seconde Guerre mondiale, preuve que sont intérêt n’est pas épuisé. Or cette oeuvre savante, demeuré inachevée, s’arrête en fait avant le point origine considéré par Lejeune comme le commencement du commencement, «le milieu du XVIII^e siècle»⁶.

Gusdorf tacha de ingenuos los alegatos de Lejeune y lo invita a debatir con argumentos y definir la línea divisoria entre prehistoria e historia en el estudio del nacimiento del género:

Interrogé sur ce point au moins bizarre, notre auteur répond qu’il ne lit pas l’ allemand, comme si cela l’autorisait à rejeter dans le néant tout ce qui a été écrit dans cet idiome. Il complète ce propos ingénu par l’affirmation que l’ouvrage de Misch traite de la «préhistoire» et non de l’histoire du genre dont il s’occupe. Sept tomes, c’est beaucoup pour une préhistoire, d’autant que Misch,

⁶ Georges, Gusdorf, *Les écritures du moi*, op. cit. p. 55. “La *Geschichte der Autobiographie* de Georg Misch [...] aparecido a partir de 1907; siete grandes volúmenes desarrollan la historia de la autobiografía antigua y medieval [...] La obra ha sido reeditada después de la segunda Guerra Mundial, lo que prueba su constante interés. No obstante, esta obra sabia, que ha quedado inacabada, se para justo antes del punto considerado por Lejeune como el comienzo de la autobiografía, «mediados del siglo XVIII»”. (Traducción nuestra).

pour sa part, se figurait avoir bel et bien consacré sa vie à l'histoire du genre en question. S'il se faisait des illusions, il faudrait le lui prouver, et définir en rigueur le suil entre préhistoire et hisstoire⁷.

Tal como lo señala Manuel Alberca en su prólogo al libro de Francisco Ernesto Puertas Moya, Gusdorf no define un origen de la autobiografía como género sino que la considera tan antigua como el ser humano mismo:

Más que buscar una fecha de nacimiento para la autobiografía, Gusdorf decretó que ésa era eterna: había existido siempre y habría de durar lo que durase el hombre y su cultura sobre la tierra. [...] Considera que el primer autobiógrafo fue Adán, al ser expulsado del paraíso, y el primer documento autobiográfico no sería otro que el Génesis⁸.

Philippe Lejeune se afianza en sus postulados y afirma y reafirma, en contra de los que defienden la ilusoria eternidad del género, en primer lugar, que no hay que confundir “término” y “función” o tal como lo advierte Tzvetan Todorov, no hay que confundir los géneros con los nombres de géneros:

A ceux qui déclarent que l'autobiographie est un genre essentiellement moderne, on trouvera mille exemples à opposer. Certes, il y a là un problème de vocabulaire, mais quand on l'examine de près, on s'aperçoit qu'il cache un problème de fond; Cette illusion est très naturelle: elle correspond à l'opération historique la plus spontanée, qui

⁷ Ibid. pp. 55- 56. “Al preguntarle sobre este punto, nuestro autor responde que no lee en alemán como si esto le permitiese negar todo lo que ha sido escrito en este idioma. Completa este ingenuo propósito con la afirmación de que la obra De Georg Misch trata la «prehistoria» y no la historia del género que la ocupa. Siete tomos, es mucho para una prehistoria, tanto que Misch, por su parte, pensaba haber absolutamente consagrado su vida a la historia del género en cuestión. Si se hacía ilusiones, habría que demostrárselo y definir con rigor la línea de separación entre prehistoria e historia”. (Traducción nuestra).

⁸ Manuel, Alberca, “prólogo” En, Francisco Ernesto, Puertas Moya, *Los orígenes de la escritura autobiográfica, Género y modernidad*, Logroño, Serva, 2004, p. 11.

nous fait redistribuer sans cesse les éléments du passé en fonction de nos catégories actuelles. L'anachronisme consiste ici à prendre un trait aujourd'hui pertinent dans notre système de définition des genres (discours à la première personne associé à une forme quelconque d'engagement personnel), et, à croire que ce trait a toujours eu le même type de pertinence, c'est à-dire que le système d'opposition est inhérent au trait, alors qu'il est purement historique et daté. Ce qui reviendrait, dans la terminologie de J. Tynianov, à confondre forme et fonction⁹.

En *L'autobiographie en France*, Lejeune arguye que el historiador no debe aplicar conceptos y términos fuera de su contexto histórico, ni dejarse engañar por la ilusión retrospectiva que pueden presentar los textos: "L'historien doit éviter de tomber dans le piège de l'illusion rétrospective. Il doit s'abstenir d'appliquer des concepts hors de leur champ historique d'application"¹⁰. La extensión cuantitativa del estudio de Georg Misch, según Lejeune, se debía a su errónea aplicación del término «autobiografía» a todos los textos en que advertía una narración en primera persona. De ahí su extensión también en el tiempo:

Si Georg Misch a pu consacrer sept volumes à l'histoire de l'autobiographie dans l'Antiquité et au Moyen Age (Geschichte der Autobiographie, 1949- 1967), c'est qu'il entendait par «autobiographie» n'importe quelle manière de parler de soi. Mais au sens strict où nous prenont le mot, il

⁹ Philippe, Lejeune, "Autobiographie et histoire littéraire", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975-1976, Paris, pp. 905- 906. [En línea]: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5657661r/texteBrut>, consultado el 19/03/2015. "Podremos encontrar mil ejemplos que se opongan a la idea de aquellos que piensan que la autobiografía es un género esencialmente moderno. Ciertamente, existe un problema de vocabulario, pero cuando se examina de cerca, vemos que esconde un problema de fondo. Esta ilusión es muy natural: corresponde a la operación histórica más espontánea, que nos hace redistribuir continuamente los elementos del pasado en función de nuestras categorías actuales. El análisis consiste aquí en coger un rasgo hoy pertinente en nuestro sistema de definición de los géneros (discurso en primera persona asociado a una forma cualquiera de compromiso personal), y creer que ese rasgo siempre ha tenido el mismo tipo de pertinencia, es decir, que el sistema de oposición es inherente al rasgo, cuando es puramente histórico y fechado. Lo cual llevaría, en la terminología de J. Tynianov, a confundir forma y función". (Traducción de: Ana Torrent).

¹⁰ Philippe, Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 29.

serait dérisoire de vouloir faire remonter l'histoire de l'autobiographie en deçà des années 1760¹¹.

Para Lejeune, el comienzo de la historia moderna de la autobiografía se produjo en el siglo XVIII con la aparición de las *Confesiones* de Jean Jaques Rousseau. Lo afirma en *L'autobiographie en France* y lo reafirma en *Le pacte autobiographique*. Se refiere, en un primer lugar, para apoyar su teoría a los estudios de Paul Zumthor, que aclaran que los textos medievales sean *Vie* de Guibert de Nogent, y *L'histoire de mes malheurs* de Abélard no cumplían con los requisitos que requería la autobiografía como género:

Paul Zumthor a montré qu'aucune des conditions de l'autobiographie moderne n'existait alors (absence de la notion d'auteur; absence d'emploi littéraire autoréférentiel de la première personne)¹².

Lejeune fue tajante en trazar un antes y un después en la historia de la literatura del yo. Las *Confesiones* de Jean Jacques Rousseau marcaron, según él, un antes y un después, la historia y la prehistoria del género (prehistoria, lo que le exacerbaba a Gusdorf), y sirvieron de modelo para las posteriores autobiografías. Rousseau, para este estudioso fue como un mesías:

Il est réconfortant pour le critique de trouver une «origine» qui permette de séparer nettement un «avant» (qu'il appelaera protohistoire comme l'a fait Wayne Shumaker, ou préhistoire comme je l'ai fait), d'un «après», dans une perspective messianique: «Enfin Rousseau vint...» Dans la

¹¹ Ibídem. “Si Georg Misch ha podido dedicar siete volúmenes a la historia de la autobiografía en la Antigüedad y en la edad media (*Geschichte der Autobiographie*, 1949-1967), es porque entendía por «autobiografía» cualquier manera de hablar en primera persona. Sin embargo, en el sentido estricto en que entendemos la palabra, sería irrisorio intentar remontar la historia de la autobiografía más allá de los años 1760”. (Traducción nuestra).

¹² Paul, Zumthor, *Essai de poétique médiéval*, éd. du Seuil, 1972, p. 68-69 et p. 172-174; et «Autobiographie au Moyen Age?», *Langue, Texte, Énigme*, Seuil, collection Poétique, 1974. En Philippe, Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 315. “Paul Zumthor demostró que entonces no existía ninguna de las condiciones de la autobiografía moderna (ausencia de la noción de autor; ausencia de un uso literario autorreferencial de la primera persona)” (Traducción de: Ana Torrent)

mesure où l'origine est en même temps un modèle, elle disqualifie le passé et ferme l'avenir. On est donc amené à sous-estimer les facteurs de continuité avec le passé, et à surestimer la cohérence du développement moderne du genre¹³.

George May por su parte afirma que es muy difícil ponerse de acuerdo sobre la fecha de nacimiento de la autobiografía, sin embargo, se desmarca de las teorías de Gusdorf y se inclina hacia las líneas de Lejeune. Considera que la autobiografía moderna marcó sus verdaderos inicios (cuantitativa y cualitativamente) con: “la primera gran ola de autobiografías que siguió a la publicación póstuma de las *Confesiones* de Jean Jaques Rousseau”¹⁴, para añadir:

Si nos interesamos por la instauración de una tradición auténticamente literaria de la autobiografía, sin duda ésta data de mediados o fines del siglo XVIII y su impulso se debió en gran parte a la notoriedad y el éxito que alcanzaron las obras póstumas de Rousseau¹⁵.

Karl Weintraub por su parte se pronuncia también sobre los comienzos de la autobiografía. Aunque se puede remontar la historia y encontrar huellas del ejercicio de la literatura del yo desde la aparición de la escritura, sólo se puede hablar de ella como género de interés a partir del siglo XIX:

Aunque el instinto autobiográfico puede que sea tan antiguo como la escritura, el hombre occidental empezó a valorar la autobiografía sólo a partir de 1800. Así, una bibliografía de todas las obras anteriores a esa fecha se

¹³ Philippe, Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit. p. 317. “Es reconfortante para el crítico encontrar un “origen” que permita separar claramente un “antes” (al cual llamará protohistoria como lo hizo W. Shumaker, o prehistoria como lo hice yo) de un “después”, dentro de una perspectiva mesiánica: “Finalmente Rousseau vino...” En la medida en que el origen es a la vez un modelo, descalifica el pasado y cierra el futuro. Ello nos lleva a subestimar la coherencia del desarrollo moderno del género” (Traducción de: Ana torrent).

¹⁴ Georges, May, *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 21.

¹⁵ *Ibíd.* p. 23.

reduciría a un breve fascículo; por el contrario, una bibliografía posterior a la misma podría componer un grueso tomo¹⁶.

María Antonia Álvarez, en una recuperación de lo ya dicho por los críticos del género, resalta la importancia de las *Confesiones* de Jean Jacques Rousseau en el asentamiento de las bases de una tradición de la literatura del yo, y en la influencia que tuvo su éxito en la posterior ola autobiográfica en Occidente:

La instauración de una verdadera tradición literaria de la autobiografía data de mediados del siglo XVIII, y su impulso se debió principalmente a la obra de Rousseau. El éxito del libro, que comenzó a escribir en la década de 1760, originó la toma de conciencia colectiva de la existencia literaria de la autobiografía en las principales culturas europeas. [...] Es a partir de ese momento cuando aumenta el número de autobiografías y no solamente la publicación de las Confesiones de Rousseau afectan a la cantidad, sino también a la calidad de los escritos autobiográficos. Es, por tanto, el éxito de Rousseau el que consagra la autobiografía y la hace digna de ser admitida entre los géneros literarios con un carácter totalmente independiente de todos ellos¹⁷.

Philippe Gasparini intenta por su parte echar luz sobre los orígenes de la autobiografía. En su libro, *La Tentation autobiographique: de l'Antiquité à la Renaissance*, aparecido en noviembre de 2013, intenta responder, como lo aclara Manuel Alberca en su reseña, las dos preguntas que Philippe Lejeune plantea en el prólogo del libro: ¿Ha existido siempre la autobiografía? ¿Y ha existido solamente en el mundo occidental?”. Un tal estudio, según Alberca, exige abandonar las

¹⁶ Karl, Weintraub, “Autobiografía y conciencia literaria”, Barcelona, *Suplemento Anthropos* /29, 1999, p. 18.

¹⁷ María Antonia, Álvarez, “La autobiografía y sus géneros afines”, [En línea] <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Epos-58F03BE4-878B-BC3A-32B5-9DE0CD56F8E4/Documento.pdf>

estructuras establecidas y emprender viajes por “la geografía planetaria sin prejuicios a la búsqueda de las huellas que nos dicen que la autobiografía ni nació con la modernidad ni es una invención exclusivamente europea”¹⁸.

Así, Gasparini parte de la hipótesis de que la autobiografía no se restringe al ámbito geográfico europeo ni tiene su origen en él. La evolución del hombre, la toma de conciencia de sí mismo y la imperante necesidad de introspección no son una invención de la sociedad occidental. Gasparini va más allá de estos cánones establecidos y emprende una búsqueda “arqueológica” de las huellas de la escritura del yo en el antiguo Egipto, en la Antigüedad clásica, en el Cristianismo o en el Islam, en las culturas del lejano Oriente (Japón y China), en Persia, y a través de estas hasta el Renacimiento¹⁹.

Así pues, el autor remonta hasta la época de los faraones egipcios donde encuentra huellas que podrían ser manifestaciones de la literatura del yo. Los dignatarios de este régimen solían pintar y adornar sus tumbas con escenas que reflejaban la clase social a la que pertenecían en la vida con la intención de gozar de un rango parecido en el más allá. En su reseña, Manuel Alberca explica el hallazgo de este rastro como sigue:

Encuentra –Gasparini– las primeras pistas de esta arqueología del yo en las escenas que los mandatarios del régimen en el Egipto de los faraones mandaban pintar en sus tumbas. Estas escenas evocaban de manera plástica su existencia terrenal con el fin de conservar en el más allá un rango equivalente²⁰.

El cristianismo por su parte dio representaciones de la escritura del yo al ser la confesión de los pecados una de las máximas de la

¹⁸ Manuel, Alberca, “Los orígenes de la autobiografía”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N772, 2014, p. 118-121.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Manuel, Alberca, *Art.cit.*

religión. La figura más importante de este tipo de autobiografías religiosas sería San Agustín, a pesar de las objeciones de la iglesia que no miraría con satisfacción estas manifestaciones del yo por ser sinónimos de soberbia y vanidad.

Del lejano oriente, Gasparini destaca la labor del autor de las *Memorias históricas* Sima Qian (145-86 a. d. C.). Fue el precursor de un tipo de autobiografías en tercera persona llamado *Zixu* que “tuvo una gran repercusión entre los eruditos, que lo utilizaron para construir el relato de su vida como una parábola que encerraba una lección moral”²¹. Sin embargo, la novedad a destacar la introduce el filósofo Wang Chong (27-100 d. C.) que abandona la función y el uso glorificante que Sima hacía de la autobiografía, para criticar y desmoralizar a sus antepasados:

Es muy de destacar –Wang Chong- porque le va a dar la vuelta al género creado por Sima. En su autobiografía, *Ensayos críticos*, subvirtió el *zixu* ejemplarizante y transgredió la moral confuciana, al denigrar a sus ancestros, abuelos y padres, como personas violentas, vengativas, ladrones de caminos, incluso asesinos²².

Con su estudio, Gasparini intenta demostrar que el origen de la autobiografía es “tranhistórico” y “transcultural”. Es decir, una manifestación literaria del yo que no se debe atribuir a una cultura y a una zona geográfica determinada. Después de sus indagaciones concluye que la autobiografía tiene diversas manifestaciones en todas las culturas y en todos los períodos históricos, lo que hace de ella una necesidad perteneciente al ser humano en su totalidad.

El nacimiento de la autobiografía como género literario, entonces, dista de ser un tema consensuado entre los críticos y estudiosos del género. Sin embargo, la mayoría de ellos, deseosos de fijar y expedir

²¹ *Ibíd.*

²² Manuel, Alberca, “Los orígenes de la autobiografía”, Art., cit.

una partida de nacimiento a este género optan por los postulados de Lejeune que la sitúan en los mediados del siglo XVIII con la aparición de las *Confesiones* de Rousseau, aunque no niegan del todo huellas e influencias anteriores a esta fecha, y que se reflejan en el mismo título elegido por Rousseau y que ya fue adoptado por San Agustín.

3.2. El pacto autobiográfico

Durante la segunda mitad del siglo XX, se han realizado trabajos de gran importancia con la finalidad de definir la autobiografía como género literario. Con el fin de asentar las bases de este género, Philippe Lejeune, una de las figuras más destacadas en este campo, intenta en múltiples estudios acercar las posturas y rellenar los huecos, con el deseo de llegar a establecer una teoría específica y clara capaz de distinguir a la autobiografía de sus géneros colindantes.

Para ello, Lejeune acuña un término que supone el rasgo distintivo de la autobiografía como género literario. Se trata del llamado «pacto autobiográfico», que ha ido perfeccionando a lo largo de muchos años en sus libros dedicados exclusivamente al estudio de textos de la literatura del yo. En seguida, haremos un recorrido por las aportaciones y definiciones que propone.

En *L'autobiographie en France* Lejeune da una primera definición de la autobiografía:

Nous appelons autobiographie le récit retrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité²³.

Esta definición fue afinada en *Le pacte autobiographique*, ya que dejaba problemas teóricos sin precisar tal como lo reconocía el propio

²³ Philippe, Lejeune, *L'autobiographie en France*, op. cit. p. 10. “Llamamos autobiografía a un relato retrospectivo en prosa que alguien hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Traducción nuestra).

autor. En primer lugar, “quelqu’un” dejaba un hueco en la definición, que necesitaba ser precisado. Se convierte en la segunda definición en “persona real” lo que implica el concepto de la identidad importante para la autobiografía. Así entonces, hablamos de la autobiografía como:

Récit retrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité²⁴.

Esta definición pone en juego, según su autor, elementos pertenecientes a cuatro categorías diferentes: La forma del lenguaje; el sujeto tratado; la situación del autor y la posición del narrador. Así lo detalla en *Le pacte autobiographique*:

1. Forme du langage:
 - a) Récit
 - b) En prose.
2. Sujet traité: vie individuelle, histoire d’une personnalité.
3. Situation de l’auteur: identité de l’auteur (dont le nom renvoie a une personne réelle) et du narrateur.
4. Position du narrateur:
 - a) Identité du narrateur et du personnage principal,
 - b) Perspective rétrospective du récit²⁵.

De lo que se deduce que un texto autobiográfico se denomina como tal, cuando cumple todas y cada una de las categorías arriba expuestas. Esta definición permite también distinguir la autobiografía de memorias, biografías, novela personal, diarios, etc.

²⁴ Philippe, Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit. p. 14. “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”. (Traducción de: Ana Torrent)

²⁵ Ibídem. “1. Forma del lenguaje: a) Narración; b) En prosa. 2. Tema tratado: vida individual, historia de una personalidad. 3. Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador. 4. Posición del narrador: a) Identidad del narrador y del personaje principal; b) Perspectiva retrospectiva de la narración”. (Traducción de: Ana Torrent).

Lejeune hace hincapié en dos condiciones que no pueden someterse a ningún tipo de gradación. O se dan de manera patente e incondicional o no se dan. Se trata de la identidad de autor, narrador y personaje, y para él una identidad es o no es (aunque lo ha rectificado después)²⁶, y cualquier sospecha deja al texto tratado fuera del género autobiográfico:

En revanche, deux conditions sont affaire de tout ou rien, et ce sont bien sur les conditions qui opposent l'autobiographie [...] à la biographie et au roman personnel: ce sont les conditions (3) et (4a). Ici, il n'y a ni transition ni latitude. Une identité est, ou n'est pas. Il n'y a pas de degré possible, et tout doute entraine une conclusion négative²⁷.

En la mayoría de los casos la identidad del autor, narrador y personaje queda establecida en el texto autobiográfico mediante el uso de la narración en primera persona. Es lo que Gerard Genette llama narración “autodiegética”. Sin embargo, el problema de la identidad empieza cuando la narración no se da en primera persona como de costumbre. El hecho de establecer el principio de la identidad en una narración en segunda o tercera persona lleva a Lejeune a apoyarse en la teoría de Gérard Genette en su clasificación de “voces” del relato. Genette asegura que puede haber narración en primera persona aunque se trata de un relato en tercera persona. Este camino lleva al teórico francés a insistir en la distinción entre la persona gramatical y el

²⁶ En *El pacto autobiográfico (bis)*, ha intentado suavizar esta postura acerca de la identidad. Sin embargo, vuelve a decir que quizás la primera es la más acertada. En un artículo: “*El pacto autobiográfico, 25 años después*”, repasa sus equivocaciones, limitaciones y rectificaciones, y sobre este tema explica: “En un texto posterior («El pacto autobiográfico (bis)», en *Moi aussi*, Seuil, 1986), he rectificado algunas aserciones aún demasiado normativas del *Pacto* – aunque sobre ciertos puntos estoy tentado, hoy, a rectificar esas rectificaciones: ya no estoy seguro de que me equivocase tanto. Por ejemplo, en *El Pacto* explico fríamente que la identidad es una cuestión de todo o nada: una identidad es o no es. En «El pacto (bis)» dulcifico las cosas, muestro las ambigüedades y transiciones que pueden existir. Philippe, Lejeune, “El pacto autobiográfico, 25 años después”. En: Celia, Fernández, y María Ángeles, Hermosilla, *Autobiografía en España: un balance*, Madrid, Visor Libros, 2004, p. 168.

²⁷ *Ibíd.* p. 15. “Por otra parte, hay dos condiciones sometidas a una ley de todo o nada, y esas son, con certeza, las condiciones que oponen la autobiografía (y, a la vez, las otras formas de la literatura íntima) a la biografía y a la novela personal: son las coniciones (3) y (4a). En este caso no hay ni transición ni libertad. Una identidad es o no lo es. No hay gradación posible, y toda duda implica una conclusión negativa”. (Traducción de: Ana Torrent).

de la identidad de las personas reales a las que reenvía. Así y de manera indirecta podemos deducir dicha identidad de la siguiente ecuación: Autor=Narrador, y Autor=personaje, de lo que se concluye narrador=personaje. Es una vuelta a la primera definición de la autobiografía, según Lejeune: “ce procédé est conforme, au pied de la lettre, au sens premier de l'autobiographie: c'est une biographie, écrite par l'intéressé, mais écrite comme une simple biographie”²⁸.

En su proceso de matización de sus definiciones, sugerente en este caso es el epígrafe con el que empieza el capítulo de *L'autobiographie à la troisième personne*, en su libro *Je est un autre*. El epígrafe es una cita de Paul Veléry, que resume el uso de las tres “voces” para referirse a sí mismo, al “yo”: “Le moi se dit moi ou toi ou il. Ils y a les trois personnes en moi. La Trinité. Celle qui tutoie le moi; celle qui le traite de Lui”²⁹.

El uso de la segunda y la tercera persona en un texto autobiográfico, si bien son muy escasos, no hacen peligrar el compromiso de la identidad y la veracidad. Se someten y producen el mismo efecto que la primera persona. A este tipo de narración refiere Lejeune cuando dice:

La personne dont parle mon texte, c'est moi, l'auteur du texte, et ce qui en est dit est garanti fidèle, exact, à prendre au sens propre. Il se trouve simplement qu'au lieu de parler de moi à la première personne, j'en parle à la troisième³⁰.

El principio de la identidad introducido por Lejeune emplaza el reconocimiento y la identificación de la autobiografía, además del análisis del propio texto, a lo que Gerard Genette llama el para-texto y,

²⁸ Ibid. p. 16. “Este procedimiento está de acuerdo, literalmente, con el primer sentido de la autobiografía: es una biografía, escrita por el interesado, pero escrita como una simple biografía”. (Traducción nuestra).

²⁹ Philippe, Lejeune, *Je est un autre, L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, p. 33. “El yo se dice yo o tú o él. Están las tres voces en yo. La trinidad. La que tutea el yo; la que lo trata de él”. (Traducción nuestra).

³⁰ Ibid. p. 33. “La persona de la cual habla mi texto, soy yo, el autor del texto, y lo que se dice es fiel garantía, exacta, a tomar en sentido propio. Ocurre sencillamente que en lugar de hablar de mí en primera persona, hablo en tercera persona”. (Traducción de: Ana Torrent).

como lo explica y cifra Manuel Alberca en el “título, el nombre del autor, la portada con sus elementos gráficos e icónicos, la contraportada, el prólogo, la clasificación genérica, etc.”³¹. Es la propuesta de un análisis a nivel global de la publicación. Lejeune incluye estos datos al darse cuenta que el texto por sí solo no es capaz de garantizar una definición de la autobiografía y su distinción de la ficción, sobre todo a la hora de distinguir la autobiografía de la novela autobiografía:

Il faut bien l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune différence. Tout les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter, et les a souvent imités. Ceci était juste tant qu'on se bornait au texte moins la page du titre; dès qu'on englobe celle-ci dans le texte, avec le nom de l'auteur, on dispose d'un critère textuel général, l'identité du nom (auteur-narrateur-personnage)³².

En sus reiteradas matizaciones Lejeune termina por ofrecer una definición más simplificada de la autobiografía. Una definición que exige al lector de erigirse como detector de las posibles mentiras del autor en su texto. Una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando dice que la dice. Es decir, cuando se compromete y pacta con el lector que lo que relata es verdad: “Dans mes cours, je commence toujours par expliquer qu'une autobiographie,

³¹ Gérard, Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987. En Manuel, Alberca, *El pacto ambiguo, de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007. P. 66.

³² Philippe, Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit. p. 26. “Hay que admitir que si permanecemos en el plano del análisis interno del texto no hay diferencia alguna. Todos los procedimientos que emplea la autobiografía para convencernos de la autenticidad de su narración la novela puede imitarlos y lo ha hecho con frecuencia. Esto es cierto si nos limitamos al texto excluyendo la página del título; en el momento en que la englobamos en el texto, con el nombre del autor inscrito en ella, disponemos de un criterio textual general, la identidad del nombre (autor-narrador-personaje)”. (Traducción de: Ana torrent).

ce n'est quand quelqu'un dit la vérité sur sa vie, mais quand il dit qu'il la dit"³³.

Todas las aportaciones de Lejeune giran en torno de un pacto que a priori implica al autor, editor y lector, y que tiene el propósito de afianzar la identidad y la veracidad en el texto publicado. Dicho pacto es archiconocido como pacto autobiográfico. A través de él, el autor se dirige a sus posibles lectores para pedirles que el libro o el texto que tienen entre manos requiere una lectura diferente. Es un texto que cuenta la realidad de su vida. Así, les pide que confíen en él, que le crean, ya que se compromete a decir la verdad.

Los dos pilares de este contrato de lectura propuesto por el autor y que va dirigido al lector son, pues, la identidad y la veracidad. Dos principios que sujetan y redirigen la relación de autor que publica y el lector que recibe y consume lo publicado. Ahora veremos en qué consiste cada uno de estos principios.

El principio de la identidad concentra los intentos del autor para probar el carácter retrospectivo de su relato. Es su deseo de "convencer" al lector de que el yo del relato remite a una persona real cuyo nombre está impreso en la cubierta del libro. El autor así, asume la responsabilidad de los hechos que se atribuye el "yo" en el texto. Se busca, entonces establecer una identidad entre autor, narrador y personaje. Lejeune alude al nombre del autor y explica:

C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur: seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant a une personne réelle, qui

³³ Philippe, Lejeune, *Pour l'autobiographie*, Paris, Seuil, 1998, p. 234. "En mis cursos, empiezo siempre por explicar que una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad de lo que fue su vida, sino cuando dice que la dice". (Traducción nuestra).

demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit³⁴.

Manuel Alberca, por su parte aúna sus esfuerzos a los del francés Lejeune, y contribuye a una simplificación de la definición, entre otras cosas, del pacto y sus principios. En su libro *El pacto ambiguo*, y al que este trabajo debe mucho, explica de la siguiente manera el principio de la identidad:

El principio de la identidad es el compromiso o el esfuerzo del autor para convencer al lector de quien dice «yo» en un texto explícitamente autobiográfico es la misma persona que firma en la portada y, por lo tanto, se responsabiliza de lo que ese «yo» dice. El llamado «principio de identidad» consagra o establece que autor, narrador y protagonista son la misma persona, puesto que comparten y responden al mismo nombre propio³⁵.

La importancia de la identidad y del peso del nombre propio se articula en dos niveles según Lejeune. En primer lugar, es este nombre propio el único capaz de darles una identidad, un significado a los pronombres personales que se atribuyen la historia del relato. Para aclarar este punto, Lejeune recurre a las nociones básicas de la lingüística, en particular la de Benveniste sobre los conmutadores lingüísticos que aclaran cómo la persona gramatical se dota de significado y referente sólo en el discurso. Se trata de “resolver la fantasmagoría del yo”³⁶ conectándolo en última instancia con el nombre propio del autor. Es en éste donde termina toda la enunciación:

C'est donc par rapport au nom propre que l'on doit situer les problèmes de l'autobiographie. Dans les textes

³⁴ Philippe, Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit. p. 23. “En ese nombre se resume toda la existencia de lo que llamamos el autor: única señal en el texto de una realidad extratextual indudable, que envía a una persona real, la cual exige de esa manera que se le atribuye, en última instancia, la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito”. (Traducción de: Ana Torrent).

³⁵ Manuel, Alberca, *El pacto ambiguo, de la novela autobiográfica a la autoficción*, op. cit. p. 67.

³⁶ *Ibíd.* p. 68.

imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du livre³⁷.

En segundo lugar, en una autobiografía, el nombre propio es una garantía que aumenta el convencimiento del lector de la veracidad de lo que lee. Se sabe de antemano, explica Lejeune, “combien chacun tient à son nom”³⁸ y la importancia que le concedemos. Todo autobiógrafo busca elevar socialmente el suyo. En torno a este se construye nuestra identidad, y es el laberinto en el que se concentra todo lo que somos:

Dans beaucoup de cas, la présence de l'auteur dans le texte se réduit à ce seul nom. Mais la place assignée à ce nom est capitale: elle est liée, par une convention sociale, à l'engagement de responsabilité d'une personne réelle. J'entends par ces mots, qui figurent plus haut dans ma définition de l'autobiographie, une personne dans l'existence est attestée par l'état civil et vérifiable³⁹.

El nombre propio, añade Manuel Alberca, es el que nos define ante nuestros derechos y responsabilidades. Se convierte en el único rasgo que nos representa y nos diferencia ante las instituciones, y garantiza nuestra individualidad frente a los demás:

El nombre nos asegura frente a los demás, nos confirma en nuestros derechos y nos defiende de los impostores o usurpadores de todo tipo. Pero al mismo tiempo, nos impone determinadas obligaciones: unifica nuestras actuaciones y nos hace responsables de ellas. [...] Es

³⁷ Philippe, Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit. p. 22. “Por consiguiente, debemos situar los problemas de la autobiografía en relación al nombre propio. En los textos impresos toda la enunciación está a cargo de una persona que tiene por costumbre colocar su nombre en la portada del libro”. (Traducción de: Ana Torrent).

³⁸ *Ibíd.* p. 26. “Cuánto cada uno se aferra a su nombre”. (Traducción nuestra).

³⁹ *Ibíd.* p. 23. “En muchos casos la presencia del autor en el texto se reduce a sólo ese nombre. Pero el lugar asignado a ese nombre es de importancia capital, pues ese lugar va unido, por una convención social, a la toma de responsabilidad de una persona real. Entiendo por esas palabras, las cauales aparecen en la definición de autobiografía que he propuesto arriba, una persona cuya existencia está atestiguada por su estado civil y es verificable”. (Traducción de: Ana Torrent).

posiblemente el signo, vacío de significado, que más nos marca y compromete⁴⁰.

Pues este compromiso que implica el nombre propio, tal como lo explica Manuel Alberca, confluye en la contestación de la pregunta que formula Lejeune: “Lirai-je un récit de la même manière si le personnage principal porte un nom différent de celui de l’auteur, ou s’il porte le même nom?”⁴¹ En absoluto. El nombre propio hace pensar en la veracidad o ficción de los hechos. Lejeune cree en la autonomía y el poder de la onomástica del autor:

Je crois qu’on peut s’engager à dire la vérité; je crois à la transparence du langage, et en l’existence d’un sujet plein qui s’exprime à travers lui; je crois que mon nom propre garantit mon autonomie et ma singularité. [...] Je crois que quand je dis «je» c’est moi qui parle: je crois au Saint-Esprit de la première personne⁴².

El segundo principio del pacto propuesto por Lejeune es el de la veracidad. Éste implica automáticamente la existencia de otro pacto “coextensif au pacte autobiographique”⁴³, se trata del pacto referencial. Este pacto se manifiesta en la relación del texto autobiográfico con la realidad externa. El lector lee lo que se cuenta en el texto dentro de un registro real, capaz de ser verificado en la realidad: “lo que se cuenta en el texto se hace como un expediente de realidad, de algo acaecido y comprobable a veces por el lector”⁴⁴. Como la autobiografía pretende reconstruir la vida real de su autor, la referencialidad, por lo tanto, se

⁴⁰ Manuel, Alberca, *El pacto ambiguo, de la novela autobiográfica a la autoficción*, op. cit. pp. 68-69.

⁴¹ Philippe, Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 37. “¿Leería un relato de la misma manera cuando el personaje principal lleva un nombre diferente al del autor, o cuando lleva el mismo?” (Traducción nuestra).

⁴² Ibíd. p. 30. “Creo que se puede comprometer a decir la verdad; creo en la transparencia del lenguaje, y en la existencia de un sujeto pleno que se expresa a través de él; creo que mi nombre propio garantiza mi autonomía y mi singularidad. [...] Creo que cuando digo «yo» soy yo quien habla: creo en el Espíritu-Santo de la primera persona”. (Traducción nuestra).

⁴³ Philippe, Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit. p. 36. “Coextensivo con el pacto autobiográfico”, (Traducción nuestra).

⁴⁴ Manuel, Alberca, *El pacto ambiguo, de la novela autobiográfica a la autoficción*, op. cit. p. 69.

convierte en su obligado componente. Es lo que la distingue del resto de los géneros de ficción:

Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes *référentiels*: exactement como le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une «réalité» extérieur au texte, et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*⁴⁵.

Francisco Ernesto Puertas define la referencialidad como la clave en torno a la cual gira el género autobiográfico. Es el deseo constante del autor de ceñirse a esta autoreferencialidad. Sin embargo, Puertas demuestra objeciones acerca de ella. El esfuerzo del autobiógrafo queda en una utopía por la dualidad de la identidad conseguida en el texto. El yo reconstruido no es el yo del presente, sino un yo que no existe más allá del texto. Puertas ha tocado con esta referencia un tema que acecha la existencia y la singularidad de la autobiografía. Así lo explica:

La referencialidad se convierte en organizadora de la totalidad de la obra y marca los ámbitos de relación del texto condicionando su interpretación.[...] La autobiografía acudirá a una autorreferencialidad más rica en matices puesto que generará unas relaciones complejas entre el sujeto de la observación consigo mismo, con su pasado y con el afán de fidelidad narrativa que es constantemente violada por la presencia dual de dos identidades que supuestamente son la misma pero que no coinciden por más que deseen acercarse la una a la otra⁴⁶.

No obstante, Lejeune insiste en que el pacto de la referencialidad no exige una correspondencia y una veracidad absolutas. Es obvio que

⁴⁵ Philippe, Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit. p. 36. “Por oposición a todas las formas de la ficción, la biografía y la autobiografía son textos *referenciales*: de la misma manera que el discurso científico o histórico, pretenden aportar una información sobre una «realidad» exterior al texto, y se someten, por lo tanto, a una prueba de *verificación*”. (Traducción de: Ana Torrent).

⁴⁶ Francisco Ernesto, Puertas Moya, *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2004, p. 48.

es una tarea imposible. El autor sólo tiene que creer él mismo, antes de hacérselo creer al lector, que lo que dice es verdad. Ahí pueden caber las confusiones, errores, olvidos, sin que resten importancia y validez al pacto autobiográfico. Así refiere al juramento de decir la verdad:

C'est une preuve supplémentaire d'honnêteté que de la restreindre au possible (la vérité telle qu'elle m'apparaît, dans la mesure où je puis la connaître, etc., faisant la part des inévitables oublis, erreurs, déformations involontaires, etc.)⁴⁷

La búsqueda de la verdad y el afán de conseguirla es lo que determina el pacto de referencialidad, explica, por su parte Manuel Alberca. Es el compromiso del autobiógrafo a intentar que la verdad de su texto sea lo más parecido a su vida. No es posible, por inalcanzable, la verdad absoluta:

Sin duda es imposible alcanzar la verdad absoluta, en particular la verdad de una vida humana, pero la búsqueda y el deseo de alcanzarla definen, desde el punto de vista del autobiógrafo y del lector, una expectativa que no es ilusoria sino real y muy humana⁴⁸.

El pacto autobiográfico y el uso de los nombres propios implican también ciertos riesgos de índole judicial. Los autobiógrafos que incurren en la difamación, injurias o mentiras contra otras personas, pueden verse arrastrados a los tribunales por éstos. Incluso cuando se trata de verdades, la intromisión en la vida privada de los demás no es exenta de contestaciones, reclamaciones y pleitos judiciales.

⁴⁷ Philippe, Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit. p. 36. “Es una prueba suplementaria de honestidad el restringirla a lo *posible* (la verdad tal como se me aparece, en la medida en que la puedo conocer, etc., dejando margen para los inevitables olvidos, errores, deformaciones involuntarias, etc.)” (Traducción de: Ana torrent).

⁴⁸ Manuel, Alberca, *El pacto ambiguo, de la novela autobiográfica a la autoficción*, op. cit. pp. 69-70.

La autobiografía, entonces, es un género contractual, basado, más allá de todos los complejos problemas teóricos tratados por los deconstruccionistas, en el pacto establecido por el autor en el que pide a sus lectores que confíen en la veracidad de lo que cuenta. Una declaración de buenas intenciones sustentada por el empleo del nombre propio y el derecho del lector a comprobar y verificar en todo momento la veracidad de lo que tiene entre manos. La exigencia de una verdad absoluta está fuera de lugar, y la sustituye el afán y el esfuerzo del autobiógrafo a conseguir la máxima correspondencia posible con la realidad externa.

Contrarios a los intentos de Lejeune y otros estudiosos de la autobiografía, que aspiran a dotarla de mecanismos que la pueden definir como género literario, hay otros críticos que abogan por la imposibilidad de lograr una tal hazaña. Defienden así, la otra cara de la moneda: la imposibilidad de la autobiografía como género literario diferenciable del resto de manifestaciones literarias. Las figuras más destacadas de estas líneas son Jacques Derrida, Paul de Man, Roland Barthes, entre otros. Las críticas deconstruccionistas le sirvieron a Philippe Lejeune para ir corrigiendo y afinando cada vez más sus definiciones y sus propuestas conocidas como pacto autobiográfico.

Cuando Roland Barthes decide, a instancias de Denise Roche, director de la editorial Seuil, escribir sobre su vida, la publicación defraudó las expectativas de sus lectores. Éste se desvía del cometido del género y niega que haya una conexión referencial entre el relato y su autor. Barthes aspiraba a demostrar la disyunción resultante entre el sujeto y el hecho de haber tocado el piano, ejemplo que él proponía:

¿Qué sucede? Cuando yo me escucho habiendo tocado – pasado un primer momento de lucidez en el que percibo uno a uno todos los errores que he cometido- se produce una especie de rara coincidencia: el pasado de mi tocar coincide con el presente de mi escucha, y en esta

coincidencia el comentario queda abolido: no queda más que la música (por supuesto, lo que queda, no es en absoluto la “verdad” del texto, como si yo hubiera reencontrado al “verdadero” Shumann o al “verdadero” Bach)⁴⁹.

Al adoptar estas líneas de reflexión, Roland Barthes atenta contra uno de los cimientos del discurso autobiográfico, que es la referencialidad. El hecho de que el sujeto del texto autobiográfico remite y tiene que remitir a una persona real que es el autor del libro es “abolida” por Roland Barthes que sostiene que el “sujeto no es más que un efecto del lenguaje”⁵⁰, horadando así los intentos de Lejeune para definir este género, y convirtiéndose en un precursor de un “anti-pacto autobiográfico y propone un juego lúcido de deconstrucción de la ilusión del «yo»”⁵¹ como explica Pozuelo Yvancos.

Teorías afines con las de Roland Barthes son las de Paul de Man. Asienta su teoría sobre el sujeto del texto autobiográfico, y pone en duda el principio de la referencialidad establecido por Lejeune: “¿Estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente, como una fotografía depende de su tema o un cuadro (realista) depende de su modelo?”⁵², preguntaba Paul de Man para asegurar que la verdad y la referencialidad del texto autobiográfico es completamente inasible. Al ser basada en el tropo “que implica la sustitución del yo por su figura”⁵³ ha llevado a considerarla como una construcción más cercana o identificable con la ficción: “¿no será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción

⁴⁹ Roland, Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 60. En: Eakin, Paul Jhon, *En contacto con el mundo, autobiografía y realidad*, Madrid, Megazul-Endymion, 1992, p. 11.

⁵⁰ *Ibid.* p13.

⁵¹ José María, Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 195.

⁵² Paul, De Man, “La autobiografía como desfiguración”, Barcelona, *Suplemento Anthropos* 29, 1999, p. 113.

⁵³ José María, Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía, teorías y estilo*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 91.

[...]?”⁵⁴. El problema de la autobiografía según De Man es de mimesis y referencialidad. No puede haber un referente fijo cuando la reconstrucción del pasado está basada en la evocación de una figura pasada e inasible, o sea basada en la prosopopeya “entendida no como la atribución de cualidades humanas a seres inanimados, por supuesto, sino como la figura consistente en hacer hablar a personas muertas o ausentes”⁵⁵. Algo parecido defiende Susana Egan al considerar que la mimesis como tal o la reproducción autobiográfica no pueden escapar a la transformación o a la incursión de la ficción. Paul John Eakin se refiere a esta teoría como sigue:

Egan se apoya en las teorías de E. H. Gombrich sobre la percepción visual para proponer que la realidad contingente, [...] “no se presta en absoluto a la reproducción; sólo pueden utilizarse comparaciones, analogías o metáforas”⁵⁶.

La deconstrucción, como la propia palabra lo indica, tiende a socavar todos los intentos que se hacen para que la autobiografía pueda dotarse de un conjunto de mecanismos y claves capaces de definirla y distinguirla del resto de las escrituras. Sin embargo, los estudios llevados a cabo por Philippe Lejeune y muchos de los estudiosos del género consiguieron aportar una teoría capaz de definir y de distinguir a la autobiografía como género literario de otras manifestaciones de la «literatura del yo» tal como memorias, autoficción, diario, etc., y de la novela autobiográfica y la novela.

3.3. Autobiografía y memorias

Autobiografía y memoria son dos términos que suelen usarse, de manera errónea, para designar lo mismo. La confusión entre los dos

⁵⁴ Paul, De Man, Art., cit. p. 113.

⁵⁵ Darío, Villanueva, “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, En: José, Romera; Alicia, Yllera; Mario, García-Page, y Rosa, Calvet, *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor Libros, 1993, p. 17.

⁵⁶ Paul Jhon, Eakin, *En contacto con el mundo, autobiografía y realidad*, Madrid, Megazul-Endymion, 1992, p. 66.

términos o los dos géneros se achaca, según George May a la aparición del segundo muchos siglos antes que el primero. Esta antigüedad del vocablo “memorias” ha hecho de él, desde sus primeros momentos, el único distintivo atribuido a un campo amplio de literaturas del yo. Sin restricciones ahora existentes, la palabra memorias fue usada de manera abusiva y general. May atribuye, también, este abuso de escritores a la flexibilidad de la palabra:

Se comprende que una palabra tan acogedora y que ha dado prueba de una flexibilidad tan complaciente moviera a ciertos escritores a abusar de ella más o menos maliciosamente y a ponerla en otras salsas, a veces fantásticas⁵⁷.

Veamos cómo Paul Verlaine allá por 1886, con su título *Mémoires d'un veuf* extiende el dominio de la palabra memorias para englobar al de la autobiografía. Las expectativas marcadas por el título no correspondían al contenido de su libro. De lo que se defendía replicando:

-En un mot, cette partie du livre n'a pas le caractère de mémoires, tel qu'on entend d'ordinaire ce mot.

-Autobiographiquement parlant, non; mais j'ai le droit très net de me servir d'un mot commode, large, traditionnellement élastique, pour désigner une série d'impressions et de réflexions⁵⁸.

Esta confusión de Paul Verlaine se contradice con los claros propósitos de Jean Jacques Rousseau que a la hora de escribir sus confesiones parece tener matices distintivos entre memorias y autobiografía: “Quant aux mémoires de ma vie dont vous me parlez, ils

⁵⁷ Georges, May, *La autobiografía*, op. cit. p. 137.

⁵⁸ Paul, Verlaine, *Mémoires d'un veuf*, Paris, Gallimard, 1999, p. 5. “En una palabra, esta parte del libro no tiene el carácter de memorias, tal como se entiende comúnmente esta palabra. –Autobiográficamente hablando, no, pero tengo total derecho a usar una palabra cómoda, abarcadora, tradicionalmente elástica, para designar una serie de impresiones y de reflexiones”. (Traducción nuestra).

sont très difficiles à faire sans compromettre personne”⁵⁹. Se intuye una distinción hecha por Rousseau entre una vida individual centrada en lo que se ha sido, y otra que nos hace partícipes de una vida y los acontecimientos exteriores en la que se ha visto envuelto.

Esta confusión calificada por Anna Caballé como una de las tareas más difíciles de discernir, se ha intentado despejar estableciendo definiciones aclaratorias de un género y otro. Se ha topado con la imposibilidad de que la forma sea un elemento distintivo, y por lo tanto se ha pasado a hurgar en el contenido. Según Gusdorf “l’écriture des Mémoires est une écriture du moi, rédigée en première personne, tout comme l’écriture de l’autobiographie; la différence se trouve dans le contenu plutôt que dans la forme”⁶⁰.

Así entonces, se ha acometido el análisis del contenido, lo que derivó en señalar que las memorias se caracterizan en general por rememorar la vida de su escritor en su relación con lo externo. Es decir, se dedica a narrar los acontecimientos que presenció o en los que tomó parte. Así, Philippe Lejeune, en una simulación de su pacto de identidad, se refiere a las memorias como un texto en el que no hay identidad entre el autor y el tema tratado. No es la vida individual el objetivo del discurso, sino ésta en su relación con los acontecimientos exteriores:

Dans les *mémoires*, l’auteur se comporte comme un témoin: ce qu’il a de personnel, c’est le *point de vue* individuel, mais l’objet du discours est quelque chose qui dépasse de beaucoup l’individu, c’est l’histoire des groupes sociaux et

⁵⁹ Georges, Gusdorf, *Les écritures du moi (lignes de vie)*, op. cit. p. 251. “En cuanto a las memorias de mi vida de las cuales me habláis, son difíciles de escribir sin comprometer a nadie”. (traducción nuestra).

⁶⁰ Ibid. p. 193. “La escritura de las memorias es una escritura del yo, redactada en primera persona tal como la escritura de la autobiografía; la diferencia está en el contenido más que en la forma”. (Traducción nuestra).

historiques auquel il appartient. [...] Il n'y a pas identité de l'auteur et du sujet traité⁶¹.

Georges May después de un recorrido por las definiciones propuestas por distintos diccionarios, resalta la comodidad y la insuficiencia de estas distinciones entre autobiografía y memorias. Resume la de *Trésor de la langue française*: “se basa en la diferencia que hay entre las obras centradas en la persona o en la personalidad de quien las escribe y las que se centran en los acontecimientos narrados por éste”⁶². Esta definición distingue los hechos a los que claramente remite, pero, a ojos de May, tiene la incapacidad de distinguir entre un simple observador y un hombre de acción. Por ello, la definición vendría a ser: “narración de lo que se ha visto y conocido, de lo que se ha hecho y dicho, de lo que se ha sido”⁶³ a los dos primeros les corresponde el nombre de memorias y al último autobiografía.

Karl Weintraub, por su parte da una definición aproximada a las ya referidas arriba. Hace hincapié en los acontecimientos exteriores y el deseo del autor de dejar constancia de las hazañas realizadas:

En las «memorias», el hecho externo se traduce en experiencia consciente, la mirada del escritor se dirige más hacia el ámbito de los hechos externos que al de los interiores. Así, el interés del escrito de memorias se sitúa en el mundo de los acontecimientos externos y busca dejar constancia de los recuerdos más significativos⁶⁴.

Las memorias están motivadas por un deseo de dejar un testimonio del autor, sea como observador o como hombre de acción, de los sucesos por él vividos. Se trata de una reivindicación del papel

⁶¹ Philippe, Lejeune, *L'autobiographie en France*, op. cit. p.11. “En las memorias, el autor se comporta como un testigo: lo que tiene de personal, es el *punto de vista* individual, pero el tema del discurso va mucho más allá del individuo, es la historia de grupos sociales y históricos a los que pertenece. [...] No hay identidad de autor y de tema tratado”. (Traducción nuestra).

⁶² *Trésor de la langue française* 1974. En, Georges May, *La autobiografía*, op. cit. p. 143.

⁶³ Georges, May, *La autobiografía*, op. cit. p. 144.

⁶⁴ Karl, Weintraub, “Autobiografía y conciencia histórica”, *Suplemento Anthropos* /29, 1999, p. 19.

personal en una época determinada: “L’artiste, l’homme politique, le chef de guerre, celui qui d’une façon ou d’une autre a participé au renouveau de la civilisation revendique sa part de responsabilité dans ce qui est arrivé”⁶⁵, y al mismo tiempo una petición de los que quieren saber “le pourquoi et le comment de ce qui est arrivé”⁶⁶.

A pesar de los intentos de diferenciar la autobiografía de las memorias, las distinciones propuestas distan de ser fijas y definitivas. Es difícil que la personalidad del memorialista no interfiera en su texto; difícil también es que los sucesos sociales no formen parte de una autobiografía. Las interferencias entre los dos géneros hacen que las fronteras entre ambos sean difíciles de trazar.

3.4. El pacto novelesco

Lejeune ha planteado la definición del pacto novelesco en su oposición con el pacto autobiográfico. De ello, la referencialidad constituye el elemento diferenciador por excelencia. El pacto novelesco se desmarca del referente real que exige el pacto autobiográfico:

Le pacte autobiographique s'oppose au pacte de fiction. Quelqu'un qui vous propose un roman (même s'il est inspiré de sa vie) ne vous demande pas de croire pour de bon à ce qu'il raconte: mais simplement de jouer à y croire⁶⁷.

Por lo tanto la veracidad del discurso no se plantea, y el autor es más libre en el manejo de la historia y de los personajes que la protagonizan. Para el lector, el autor prácticamente se disocia de la historia y de sus personajes. El único interés es la historia contada:

⁶⁵ Georges, Gusdorf, *Les écritures du moi (lignes de vie)*, op. cit. p. 202. “El artista, el político, el jefe de guerra, el que, de alguna manera o de otra ha participado en renovar la civilización reivindica su parte de responsabilidad en lo que ha sucedido”. (Traducción nuestra).

⁶⁶ Ibídem. “El por qué y el cómo de lo que ha sucedido”. (Traducción nuestra)

⁶⁷ Philippe, Lejeune, “Qu’est ce que le pacte autobiographique”, 2006. [En línea]: http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html. “El pacto autobiográfico se opone al pacto novelesco. Alguien que os propone una novela (aunque esté inspirado en su vida) no os pide creer en lo que cuenta: pero simplemente fingir creerlo”. (Traducción nuestra).

El pacto de ficción nos deja mucho más libres, no tiene sentido preguntarnos si es verdadero o no, nuestra atención no está focalizada en el autor, sino en el texto y la historia, de la que podemos alimentar más libremente nuestro imaginario”⁶⁸.

Todo lo postulado en el pacto autobiográfico encuentra su antítesis en el pacto novelesco. La identidad que es imprescindible en aquél, se diluye en la ficción y se convierte en un total distanciamiento entre el autor y narrador. Esta ruptura, según Gérard Genette, implica un texto ficcional (aunque el $N=P$): “Ainsi, lorsque $A \neq N$ la véridicité éventuelle du récit n’interdit le diagnostic de fictionnalité ni pour $N=P$, ni pour $N \neq P$. [...] Fidèle à mon principe, emprunté à Hernstein Smith, je soutiens qu’un tel récit serait fictionnel”⁶⁹ Esta identidad abolida en el pacto ficcional se manifiesta en el libro, según Lejeune, en primer lugar, en lo que él llama “la pratique patente de la non-identité”⁷⁰, y que se traduce en que el autor y el personaje no tienen el mismo nombre; en segundo lugar, en “l’attestation de fictivité”⁷¹ que se resume en la clasificación genérica que la editorial le da al texto. La palabra “roman” o sea novela excluye la existencia del pacto autobiográfico y da lugar al novelesco. Lejeune hace diferencia entre “novela” y “relato” ya que éste es indeterminado y puede abarcar el género autobiográfico:

C’est en general le sous-titre roman qui remplit aujourd’hui cette fonction (attestation de fictivité) sur la couverture; à noter que roman, dans la terminologie actuelle, implique

⁶⁸ Manuel, Alberca, “Entrevista con Philippe Lejeune”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 649-650, (julio-agosto) 2004, p. 272.

⁶⁹ Gérard, Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, pp. 83-84. “Así, cuando $A \neq N$ la posible veracidad del relato no impide el diagnóstico de la ficcionalidad ni cuando $N=P$, ni cuando $N \neq P$. [...] Fiel a mi principio, prestado a Hernstein Smith, sostengo que un tal relato sería ficcional”. (Traducción nuestra).

⁷⁰ Philippe, Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit. p. 27. “La práctica patente de la no-identidad” (Traducción de: Ana Torrent).

⁷¹ Ibídem. “Atestación de la ficción”. (Traducción de: Ana Torrent).

pacte romanesque, alors que récit est, lui, indéterminé, et compatible avec un pacte autobiographique⁷².

Genette por su parte hace referencia, además de los textuales, a los distintivos, “paratextuales” de una obra ficcional de otra factual:

Le plus souvent, et peut-etre de plus en plus souvent, un texte de fiction se signale comme tel par des marques *paratextuelles* qui mettent le lecteur à l’abri de toute méprise et dont l’indication générique roman, sur la page de titre ou la couverture, est un exemple parmi bien d’autres⁷³.

Este emplazamiento al campo ficcional y su consecutivo distanciamiento entre autor y los personajes del texto exime entonces a aquél de cualquier responsabilidad de lo que escribe. Ya no se puede hablar del riesgo judicial como en el pacto autobiográfico. Aunque puede haber parecidos o sospechas por parte de los lectores, la identidad ausente auspicia la impunidad del autor. Genette vuelve sobre esta disociación y su correspondiente no-veracidad: “inversement, leur dissociation ($A \neq N$) définit la fiction, c’est-à-dire un type de récit dont l’auteur n’assume pas sérieusement la véracité”⁷⁴. Más simplificada aún es la definición de Manuel Alberca:

Este principio formal de distanciamiento entre narrador y autor conlleva implícitamente una declaración de no-responsabilidad por parte de éste, pues quien allí habla,

⁷² Ibidem. “Hoy en día el subtítulo novela cumple esta función; adviértase que *novela*, en la terminología actual, implica pacto novelesco, mientras que narración es indeterminado y puede ser compatible con un pacto autobiográfico”. (Traducción de: Ana Torrent).

⁷³ Gérard, Genette, *Fiction et diction*, op., cit. p. 89. “Frecuentemente, un texto de ficción se señala como tal, con marcadores paratextuales, que protegen al lector de cualquier engaño. La indicación genérica *novela* en la página del título es un ejemplo entre otros”. (Traducción nuestra).

⁷⁴ Ibid. p. 80. “Al contrario, su disociación ($A \neq N$) supone la ficción, es decir, un tipo de relato donde el autor no asume seriamente la veracidad”. (Traducción nuestra).

opina, sanciona o actúa no es él sino otro y por tanto no se le puede responsabilizar de aquello que no le es atribuible⁷⁵.

El pacto novelesco entonces redime a los escritores de las novelas de la responsabilidad, no ética, sino judicial de lo que escriben. La ficción no se atiene a los principios de la identidad y veracidad, por lo tanto, le brinda al escritor mayor libertad de creación y expresión. Puede confesar sin ser él mismo, ya que bajo la máscara de la ficción uno se atreve a decir lo que no diría en una autobiografía.

3.5. La novela autobiográfica

La novela autobiográfica representa un modelo de escritura más cercano al género autobiográfico. Es lo que se desprende del cuadro representativo elaborado por el profesor Manuel Alberca⁷⁶. Se trata de una modalidad de escritura narrativa que puede abarcar todas las posibles formas narrativas. Por lo tanto, no se atiene a una forma determinada que la puede distinguir. La clave paratextual es determinante para su reconocimiento. El lector, que tiene conocimientos biográficos, puede sospechar que un determinado acontecimiento, o personaje forman parte, o son inspirados de la vida del escritor:

El criterio formal no resulta plenamente relevante ni definitorio en este caso, puesto que no se puede asegurar que se trate de una novela autobiográfica sin tener en cuenta el contenido. Dicho de otro modo, el concepto de novela autobiográfica, aparte de algún guiño o sugerencia del narrador en su relato para orientar al lector o para despistarle, exige el conocimiento de la biografía del

⁷⁵ Manuel, Alberca, *El pacto ambiguo, de la novela autobiográfica a la autoficción*, op. cit. p. 71.

⁷⁶ *Ibíd.* p. 92.

novelista a fin de determinar el autobiografismo o no del relato⁷⁷.

Philippe Lejeune distingue entre seudónimo como sustituto del nombre real, que no “cambia en absoluto la identidad”⁷⁸, y nombre ficticio y establece una definición de la novela autobiográfica. Cuando se trata de un nombre ficticio, el lector puede sospechar que el autor se está sirviendo de la ficción que garantiza el término “novela” para hablar de su vida a través, evidentemente, de sus personajes. No se puede hablar de ninguna manera de autobiografía, ya que ésta exige una identidad asumida por el autor. El parecido establecido por el lector entre autor y enunciado lleva a clasificar el texto, según Lejeune, como novela autobiográfica:

J'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. Ainsi défini, le roman autobiographique [...] se définit au niveau de son contenu⁷⁹.

En esta línea de definiciones de la novela autobiográfica cito también la de Romera Castillo que no dista de ser una reelaboración de la propuesta de Lejeune. Implica al lector como pieza clave en su definición:

Mientras que en la autobiografía hay una identidad entre el autor-narrador-personaje, en el relato autobiográfico de ficción el lector –pieza básica en el reconocimiento del

⁷⁷ Ibíd. p. 99.

⁷⁸ Philippe, Lejeune, *El pacto autobiográfico*, Madrid, Megazul, 1994, p. 62.

⁷⁹ Philippe, Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit. p. 25. “Llamaré así a todos los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el *personaje*, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla. Definida de esa manera, la novela autobiográfica [...] se define por su contenido”. (Traducción de: Ana Torrent).

género- puede llegar a la conclusión de que el personaje de ficción es paralelo al autor⁸⁰.

Sin embargo, desconcertantes y confusas a nivel de términos resultan ser las recopilaciones de Ernesto Puertas Moya. De su artículo *Las máscaras de la memoria: la novela autobiográfica*, se deduce una tendencia a confundir los términos: novela autobiográfica y autoficción. Confusión o simplemente una extensión simplificadora del subgénero autoficcional para abarcar: “cualquier relato novelesco en que se reconozcan rasgos autobiográficos”⁸¹. En la justificación de su trabajo alega: “Elegí el tema de la novela autobiográfica o autoficción, entre otras cosas porque es uno de los aspectos menos tratados en la teoría autobiográfica”⁸², y sugiere a continuación que la autoficción, término acuñado por Serge Doubrovsky en su complementación del cuadro de combinaciones de Lejeune, viene a ser una denominación genérica de lo que se conoce generalmente como novela autobiográfica:

En un segundo punto debemos abordar la cuestión de cómo se denomina hoy día a la novela autobiográfica, que existe desde hace siglos, si bien no se sabía que existía porque no había un término para denominarla. Los franceses, a partir de Doubrovski, en los años 70, descubrieron que podía llamarse autoficción⁸³.

⁸⁰ José, Romera Castillo, “La literatura, signo autobiográfico”, 1981. En, José, Romera Castillo, *La literatura como signo*, 13-56, Madrid, Playor. En, Virgilio, Tortosa, “Un caso especial de autobiografía: La autobiografía de ficción. Luis Álvarez Petreña, de Max Aub”. En José, Romera; Alicia, Yllera; Mario, García-Page, y Rosa, Calvet, (Eds.), *Escritura autobiográfica*, Visor Libros, Madrid, 1972, p. 401.

⁸¹ Manuel, Alberca, “La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción”. En Celia, Fernández, y María José, Hermosilla, *Autobiografía en España: un balance*, Madrid, Visor Libros, 2004, p. 237.

⁸² Ernesto, Puertas Moya, “Las máscaras de la memoria, la novela autobiográfica”. En, Ernesto, Puertas Moya; Ricardo, Mora de Frutos; José Luis, Pérez Pastor, (Eds.) *El temblor ubicuo, (panorama de escrituras autobiográficas)*, Logroño, Serva- Universidad de la Rioja, 2004, p. 95.

⁸³ *Ibíd.* p. 101.

Ernesto Puertas Moya combina las definiciones de Lacarme⁸⁴ de la autoficción, y las de Manuel Alberca y Philippe Lejeune de la novela autobiográfica.

Si esta confusión es entre novela autobiográfica y autoficción, más confusa aún es la propuesta de Gustave Vapereau que eleva la novela autobiográfica al nivel de autobiografía:

L'autobiographie est, en principe, n'importe quel genre littéraire, entre autres aussi un roman, dans lequel «l'auteur a eu l'intention, secrète ou avouée, de raconter sa vie, d'exposer ses pensées ou de peindre ses sentiments»⁸⁵.

De la confusión podemos pasar a perfilar ciertas teorías nihilistas de este subgénero de la autobiografía. Algunos teóricos niegan la existencia de grados de referencialidad y la posibilidad de ser plasmados y reconocidos como subgénero. O existe una referencialidad total y por lo tanto se trata de autobiografía o no existe y hablamos de ficción. De estas teorías la del escritor francés Robert Sabatier: “L'expression roman autobiographique me paraît fausse, me paraît absurde. Ou c'est une autobiographie, ou c'est un roman”⁸⁶. En la misma dirección apunta la propuesta de un crítico polaco al postular lo siguiente: “Le roman autobiographique est du point de vue théorique

⁸⁴ Lecarme define la autoficción como sigue: “es en principio un dispositivo muy sencillo: sea un relato cuyo autor, narrador, y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuya denominación genérica indica que se trata de una novela” (traducción de Manuel Alberca). En Manuel, Alberca, “La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción”. En Celia, Fernández, y María José Hermosilla, *Autobiografía en España: un balance*. op. cit. p. 237. Esta definición implica la identidad de autor-narrador-personaje, y al mismo tiempo un pacto de ficción, lo que la distingue de la novela autobiográfica.

⁸⁵ Gustave, Vapereau, *Le Dictionnaire universel des littératures*, 1876. En, Frycer, Jaroslav, “Le roman autobiographique, poesie et/ou vérité”, 1988. [En línea]: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113440/1_EtudesRomanesDeBrno_19-1988-1_6.pdf?sequence=1. “La autobiografía es, en principio, cualquier género literario, entre otros también una novela, en el cual «el autor ha tenido explícita o implícitamente la intención de contar su vida, de exponer sus pensamientos y sus sentimientos»”. (Traducción nuestra).

⁸⁶ Robert, Sabatier, *Positions et oppositions sur le roman contemporain*. Paria, Klincksieck 1971, p. 77. En, Jaroslav, Frycer, “Le roman autobiographique, poesie et/ou vérité”, 1988. Art. cit. “La expresión novela autobiográfica me parece falsa, me parece absurda. O bien es una autobiografía, o es una novela”. (Traducción nuestra).

impossible. Ou bien c'est un roman (c'est-à-dire fiction) ou bien une autobiographie (c'est-à-dire document)”⁸⁷

Las definiciones propuestas por Lejeune y Alberca, paradójicamente, dejan, en principio, las puertas abiertas para que toda novela sea en última instancia una posible novela autobiográfica. La tarea de su detección depende, entonces, del lector. Dicha posibilidad nos evoca la pregunta que se hacía el poeta Antonio Colinas:

Me pregunto si, en puridad, puede existir alguna novela que no sea en su raíz –más o menos enmascarada o ensoñada– autobiográfica. El novelista, como a la larga todo creador consciente, no hace otra cosa que arrancar, del profundo y sombrío pozo de sus vivencias y con la ayuda de su sensibilidad, más o menos afilada, hallazgos literarios útiles⁸⁸.

Estos postulados y otros como los proporcionados por la academia universitaria española y a los que alude Manuel Alberca: “toda novela, en sentido amplio, es literatura del yo”; “toda novela tiene siempre algo de autobiografía”; “toda la literatura es autobiográfica y toda autobiografía es ficción”⁸⁹, son un resultado de la tradición poética aristotélica que separa entre la ficción y la historia o poesis y mimesis, discriminando así, y doblemente, la autobiografía y sus géneros a fines. Se les niega la existencia como tales, y aunque lo intenten, se les desprovee de estética literaria.

La importancia de este formato o tipo de escritura es muy fértil para los autores que no se atreven a contar sus vidas adoptando el comprometido género autobiográfico. Necesitan, por ende, máscaras

⁸⁷ *Pepeic powiesci (Le nombril du roman)*. Wrocław—Warszawa, Wydawnictwo Polskiej akademii nauk 1983, p. 5. En, Jaroslav, Fraycer, “Le roman autobiographique, poesie et/ou vérité”, Art. cit. “Desde el punto de vista teórico, la novela autobiográfica es imposible. O bien es una novela (es decir ficción) o bien una autobiografía (es decir documento)”. (Traducción nuestra).

⁸⁸ Antonio, Colinas, “El sentido primero de la palabra poética”, *Revista de Occidente*, 1986, N64. p. 109-128.

⁸⁹ Manuel, Alberca, *El pacto ambiguo, de la novela autobiográfica a la autoficción*, op. cit. p. 101.

que les permiten hablar de ellos mismos, pero sin que esto implique una identificación entre el autor y los hechos relatados. Como no hay pacto de veracidad, la ficción les permite confesarse sin dejar de ser “yos” ficcionales. Esta necesidad de ocultación por motivos sociales, religiosos está en el origen de la novela autobiográfica. El escritor o el novelista autobiográfico, se sirve, como lo explica Manuel Alberca “de un registro que le permite hablar de sí mismo tras el disfraz ficticio sin poner en peligro su prestigio social”⁹⁰. Esta definición es la esencia de las pretensiones de este subgénero que aúna la ocultación y la confesión. Se evitan así los pudores, las vergüenzas, y los compromisos sociales y judiciales que supone el ejercicio de la pura autobiografía. Es el subgénero de los que no se atreven, de los temerosos al exhibicionismo y al escándalo. Puertas Moya escribe acerca de este punto de moralidad que a veces imposibilita la confesión autobiográfica, aunque se perciben en la citación interferencias de la autoficción:

El novelista puede simular y disimular, puede confundir y así expresar y transmitir sus sentimientos más profundos sin pudor, sin vergüenza ajena, ya que puede decir que es él pero no tanto. Esta comodidad que aporta la ficción permite que se cuenten las verdades más profundas, porque suelen avergonzar algunos hechos que a uno le han sucedido, por más asumidos que estén, y también por la presión social del entorno familiar que obliga a callar algunas cosas⁹¹.

La novela autobiográfica permite así entonces sacar a la luz los oscuros silencios y secretos de los escritores. Ya se puede pasar del secretismo y de la inclusión a la libre confesión, o como decía Ricardo Gullón:

⁹⁰ Ibid. p. 103.

⁹¹ Ernesto, Puertas Moya, “Las máscaras de la memoria, la novela autobiográfica”. En, Ernesto, Puertas Moya; Ricardo, Mora de Frutos; José Luis, Pérez Pastor, (Eds.) *El temblor ubicuo, (panorama de escrituras autobiográficas)*, op. cit. p. 108.

Escribir una novela autobiográfica es contar a muchos lo que de palabra diríamos a pocos, elevar la confidencia a sistema, pasar del susurro al tono de voz audible para todos, gritar hasta hacerse oír por los sordos⁹².

Para concluir, la novela autobiográfica supone para los autores una vía de escape a las exigencias de la autobiografía. Su carácter ficcional, en parte, provee a los que la practican, un disfraz que les exime de la responsabilidad de lo que cuentan sin dejar de ser ellos mismos los que ahí se retratan. Esta doble modalidad, ficción y autobiografía, es en definitiva un remanso donde expresarse sin ataduras ni vergüenzas. Los receptores, o lectores, podemos establecer un paralelo entre el relato y su autor. Podemos sospechar, pero nunca concluiremos la lectura con una certeza absoluta de la identidad. Así, que el autor permanecerá siempre distanciado y disociado de su relato. Este subgénero a mi parecer es el más racional y más necesario después de la autobiografía. La autoficción, no es una necesidad. Creo que sólo responde a la faceta caprichosa de los escritores. O se confiesa o se disfraza para hacerlo.

3.6. El espacio autobiográfico

En *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune, se detiene en la relación entre *novela* y *autobiografía* para definir la noción de “espacio autobiográfico”. Intenta demostrar en primer lugar “sur quelle illusion naïve repose la théorie si répandue selon laquelle le roman serait plus vrai (plus profond, plus authentique) que l'autobiographie”⁹³. Todo parece haber sido suscitado por los propósitos de dos escritores franceses que cuestionan la capacidad de la autobiografía de transmitir y expresar lo esencial de sus vidas. Por lo tanto, intentan demostrar que la novela, con su dimensión ficcional, es la única capaz de llevar a cabo

⁹² Ricardo, Gullón, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1976, p. 281. En, Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo, de la novela autobiográfica a la autoficción*, op. cit. p. 104.

⁹³ Philippe, Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit. p. 41. “En qué ilusión ingenua se apoya la teoría tan extendida según la cual la novela sería más verdadera (más profunda, más auténtica) que la autobiografía”. (Traducción de: Ana Torrent).

semejante complicada tarea. Lejeune cita en primer lugar a André Gide, que sostiene que “les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité. Tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être approche-t-on de plus près la vérité dans le roman”⁹⁴, y en segundo, a François Mauriac, según quien la verdad del escritor sólo es capaz de ser tratada y reconstruida a través de la novela:

Mais c'est chercher bien haut des excuses, pour m'en être tenu à un seul chapitre de mes mémoires. La vraie raison de ma paresse n'est-elle pas que nos romans expriment l'essentiel de nous-même? Seule la fiction ne ment pas; elle entrouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée, par où se glisse, en dehors de tout contrôle, son âme inconnue⁹⁵.

Sin embargo, según Lejeune, la descalificación que los dos escritores hacen de la autobiografía como género verídico que tiene como fin reconstruir el pasado, y atribuirlo a la novela, corresponde a otras intenciones. Trazan con sus declaraciones un paralelo verídico compartido por novela y autobiografía, y piden a los lectores que lean sus ficciones en clave autobiográfica. Todas las verdades complicadas, comprometedoras, escandalosas (homosexualidad, pedofilia⁹⁶ de Gide por ejemplo) se confiesan auspiciadas por los disfraces que sólo la ficción puede suministrar al escritor. Es la libertad de confesar sin ser

⁹⁴ André, Gide, *Si le grain ne meurt*, coll. «Folio», 1972, p. 278. En, Philippe, Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit. p. 41. “Las memorias no son nunca sinceras más que a medias, por muy grande que sea el deseo de verdad: todo es siempre más complicado de lo que lo decimos. Tal vez nos acercamos más a la verdad en la novela”. (Traducción de: Ana Torrent).

⁹⁵ François, Mauriac, *Commencements d'une vie*, in *Écrits intimes*, Genève-Paris, éd. La Pléiade, 1953, p. 14. En Philippe, Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit. p. 41. “Pero es buscar excusas el haberme ceñido a un solo capítulo de mis memorias. La verdadera razón de mi pereza, ¿no es que nuestras novelas expresan lo esencial de nosotros mismos? Solo la ficción no miente; ella entreabre en la vida del hombre una puerta secreta por donde se desliza, más allá de todo control, su alma desconocida”. (Trd. Ana Torrent).

⁹⁶ Según Monique Nemer, André Gide no era un pedófilo. Él reconoce ser atraído por las personas de su mismo sexo, pero no por los niños. Por ello hay que evitar las amalgamas y confusiones a la hora de hablar de la sexualidad de este escritor. Monique, Nemer, *Corydon citoyen: Essai sur André Gide et l'homosexualité*, Paris, Gallimard, 2006. En, Justine, Legrand, *André Gide: de la perversion au genre sexuel*, Orizons, 2012, [En línea] http://editionsorizons.fr/index.php/downloadable/download/linkSample/link_id/155/.

responsable de lo confesado. Pero dejando expreso el deseo de que la verdad sea buscada en la ficción.

Au moment même où en apparence Gide et Mauriac rabaissent le genre autobiographique et glorifient le roman, ils font en réalité bien autre chose qu'un parallèle scolaire plus ou moins contestable: ils désignent l'espace autobiographique dans lequel ils désirent qu'on lise l'ensemble de leur œuvre⁹⁷.

La postura de Gide y Mauriac con respecto a la novela, daría lugar entonces a una forma indirecta del pacto autobiográfico. Es lo que Lejeune llama como *pacte fantasmatique*⁹⁸, y con el cual “Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement comme des fictions renvoyant à une vérité de la « nature humaine », mais aussi comme des fantasmes révélateurs d'un individu”⁹⁹.

Asistimos aquí a un proceso inverso. Antes, el lector se empeñaba en encontrar parecidos entre el autor y su novela, mientras que éste se atenía a negar cualquier parecido, y lo atribuía a meras coincidencias. Ahora es el autor quien pide este tipo de lecturas. Así lo explica Lejeune afirmando que esta forma de pacto se extiende cada vez más entre los autores:

Cette forme de pacte indirect est de plus en plus répandue. Autrefois c'était le lecteur qui, malgré les dénégations de l'auteur, prenait l'initiative de ce type de lecture;

⁹⁷ Philippe, Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit. p. 41. “En el momento mismo en que, *en apariencia*, Gide y Mauriac rebajan el género autobiográfico y glorifican la novela, están haciendo *en realidad* algo muy diferente a un paralelo escolar más o menos discutible: diseñan el espacio autobiográfico en el que desean que se lea el conjunto de su obra”. (Trd. Ana torrent).

⁹⁸ Ibid. p. 42. “Pacto fantasmático”. (Trad. Ana Torrent).

⁹⁹ Ibidem. “El lector es invitado a leer las novelas, no solamente como *ficciones* que remiten a una verdad sobre la «la naturaleza humana», sino también como *fantasmas* reveladores de un individuo”. (Trad. Ana Torrent).

aujourd'hui auteurs et éditeurs le lancent au contraire dès le départ dans cette direction¹⁰⁰.

En conclusión, el espacio autobiográfico, entonces es una extensión del pacto autobiográfico para englobar toda la obra ficcional del escritor. Es una petición indirecta formulada a través de un pacto fantasmático para que el lector rastree rasgos autobiográficos en lo que se daba, en principio, como un texto ficcional. Esta voluntad del autor a conectar su obra ficcional con su vida real no descalifica la labor de la autobiografía. Son dos géneros que se complementan, y aquélla sirve de punto de partida para deslindar el espacio autobiográfico en el que se enmarca la lectura de las ficciones: “S’il n’avaient pas écrit et publié aussi des textes autobiographiques, même «insuffisants», personne n’aurait jamais vu de quel ordre était la vérité qu’il fallait chercher dans leurs romans”¹⁰¹. Sin autobiografía no podemos hablar de “espacio autobiográfico” ni de “pacto fantasmático”.

¹⁰⁰ Ibíd. p. 43. “Esta forma de pacto indirecto está cada vez más extendida. En otra época era el mismo lector quien, a pesar de las reconvenciones del autor, tomaba la iniciativa y la responsabilidad de este tipo de lectura; hoy en día, autores y editores lo empujan desde el principio en esta dirección”. (Trad. Ana Torrent).

¹⁰¹ Ibíd. p. 42. “Si no hubieran escrito y publicado *también* textos autobiográficos, aunque sean «insuficientes», nadie habría visto jamás cuál era el orden de la verdad que habría que buscar en sus novelas”. (Trad. Ana Torrent).

Segunda parte

Análisis literario de *Vivir para contarla*

I. Breve presentación de *Vivir para contarla*

1.1. ¿Por qué memorias?

El apretón de la vejez y el deseo de confesarse instiga a muchas personalidades del mundo de la política, de las ciencias, de las letras, del arte etc., a sentarse para remontar el tiempo en un duro ejercicio de la memoria para reconstruir su vida. Es un ejercicio que a menudo suele servir como una despedida y un adiós a una actividad que el memorialista ejerció a lo largo de su trayectoria y considera terminada, sea porque la fuerza física y mental no da de sí para seguir adelante, o por otras razones personales. Entonces, una vez llegados a una edad se ven obligados o en la necesidad de hablarles a sus lectores o seguidores, de tú a tú, para desvelarles los vericuetos y enigmas de toda una vida personal y profesional, o la parte más destacada de ella. El autor de las memorias da las claves de los éxitos, y el porqué de los fracasos a sus lectores. Vuelve a recorrer con ellos toda su obra tratando de despejar las ambigüedades y explicar lo que era inexplicable en su momento.

La ubicación temporal de las memorias como obra literaria en la vida de un escritor, o cualquier otra personalidad, nos induce a considerarlas como el deseo del autor a confesarse, a conseguir cierta paz interior conjurando y desvelando todas las grandes etapas de su vida. Esto, al menos, es lo que se puede entender respetando la imprescindible condición del pacto firmado por el autor. Un pacto con el cual invita al lector a creer en sus confesiones.

Unas memorias bien escritas y cuya veracidad, a priori, no se puede poner en tela de juicio, le pueden proporcionar al lector unas nuevas herramientas para entender más aún la obra literaria del escritor. El lector consigue meterse en la vida real del escritor, y así, puede segregar lo ficticio de lo real en sus escritos. Los autores pueblan a menudo sus obras con fragmentos de sus vidas reales, que consiguen ocultar al lector gracias a la ficción. Disuelven lo real y lo ficticio en el

mismo texto sin que tengamos la seguridad absoluta del hecho. Podemos sospechar, eso sí, de la interpretación que hace el autor de su vida real en sus novelas, pero sólo unas memorias, o una suspicaz y profunda investigación biográfica, o el hecho de pertenecer al círculo del autor, pueden despejar nuestras dudas.

Escribir memorias no debe ser despojado ni de interés literario, ni tampoco de interés interpretativo. Es un acto literario que corona, muchas veces, una obra literaria, o de cualquier otro tipo, para que los lectores dispongan de mayor información sobre el autor y que les servirá para hilvanar hilos y entender mejor su obra, su trayectoria, y su vida.

Las memorias que nos atañen en este trabajo no se desmarcan de estas expectativas en general. Es latente el deseo de García Márquez de reconstruir la parte más significativa de su vida. La que le permitió edificar todo un mundo imaginario que conquistó a lectores en todo el mundo. Ofrece un viaje a la inversa hacia los recuerdos de su infancia, de su familia, y todas las personas e historias que influyeron en su imaginario. Todo esto y más, lo desgloso y lo analizo en los capítulos siguientes.

1.2. Breve resumen de la obra

Después de una fructífera carrera literaria, José Gabriel García Márquez decidió escribir sus memorias. Así, en 2002 se publicaron bajo el título de *Vivir para contarla*. Es el relato de su vida desde su infancia hasta entrada su madurez. Las memorias se cierran con su viaje a Ginebra para transmitir como periodista la cumbre de los “cuatro grandes”. El autor narra los acontecimientos que han marcado su vida. La primera parte de las memorias es de suma importancia, porque es donde se nos revela la matriz que engendró a un autor del nivel de García Márquez. Se esmera, complacido, en narrar su infancia, y todos los hechos que la rodearon y que sirvieron más tarde para hacer de él lo que es y lo que representa hoy en día. El autor va pasando del presente

al pasado y viceversa. Las memorias se abren refiriéndose a un momento durante su juventud en el que estaba en el café que frecuentaba con sus amigos en la ciudad de Bogotá. Estando allí, se presentó delante de él una mujer que, según él, no parecía reconocer, pero que era su propia madre. Ésta le pidió que la acompañara para poner en venta la casa familiar donde él había nacido en Aracataca. Así, y con este recuerdo, da comienzo a sus memorias. Este viaje, o más bien, esta vuelta a los orígenes del autor, le sirvió de estímulo para despertar en su mente recuerdos, imágenes, paisajes, personajes, sucesos de cuando vivió allí su infancia dorada (así nos la presenta el autor) bajo el amparo de sus abuelos maternos, Nicolás Márquez y Tranquilina Iguarán.

En el destartado y nostálgico tren que los llevó a Aracataca, la madre e hijo mantuvieron una discusión que giraba en torno a su falta de interés en los estudios. La conversación dejaba ver que la única vocación del joven era ser escritor. Las suplicas de sus padres deseosos de que su hijo tuviese un título universitario, y obtener así un trabajo que les pudiera resarcir de la situación agónica en la que vivían, fueron en vano. El joven se mantuvo firme ante los alegatos de su madre para que terminara sus estudios, y aseguró que lo único que quería era ser escritor.

Esta vehemente pasión por la escritura sirve de telón de fondo desde el comienzo hasta el final de las memorias. El autor está en un viaje permanente entre el pasado y el futuro de su proyecto recordándonos su amor al arte de escribir y su deseo de ser escritor. Estaba tan confiado y convencido de sus ideas, que no paraba de repetir, y se mantenía firme ante las críticas familiares que lo vapuleaban. Mientras tanto, el autor nos expone su infancia en Aracataca, sus primeros contactos con la lectura y sus primeros pasos junto a su abuelo, que lo llevaba a todas partes.

La primera etapa de la infancia de García Márquez resultó ser enriquecedora y muy útil para su futuro literario. En la casa de los abuelos tuvo la oportunidad de impregnarse de una considerable cultura oral, y convivir con gentes de toda índole y de diferente calado social. En la segunda parte de su infancia, Gabo tuvo que cambiar de entorno. Dejó el caserón de los abuelos para irse con sus padres a Sincé. Así, se encontró, no sin reticencias, en una familia extraña si bien eran sus padres. Con el paso del tiempo, Gabo se va dando cuenta de la difícil situación de su familia. Con los abuelos no carecía de comodidades, y vivía en la abundancia. Sin embargo, su padre nunca fue capaz de hacer frente a las necesidades de una familia que iba creciendo con el paso de los años -once hermanos-. Sin un hogar fijo, sin un oficio rentable, el padre mudaba a su familia de un pueblo a otro, detrás de un sueño imposible, y una riqueza que nunca llegaba con su trabajo de homeópata.

Como era el primogénito, los padres de Gabo se las ingenieron para que su hijo pudiera ser escolarizado en un colegio de Barranquilla. El mérito fue de su madre, que supo cómo reducir los gastos de la casa, mientras que el padre estaba en uno de sus viajes. Así, pudo aprobar su bachillerato, y se matriculó en la facultad de Derecho. No obstante, su convicción y su vocación de ser escritor, y aprender a serlo fuera de las aulas, lo apartaron de la facultad. Se dedicó a leer todo lo que le caía entre las manos. Colaboró en diferentes periódicos y revistas en Cartagena, Bogotá y Barranquilla. Escribía y publicaba cuentos, artículos, poemas, que él consideraba como “gimnasia” para sus futuras novelas.

Estaba decidido a ser escritor. Intensificó y estrechó sus relaciones con las personalidades del campo periodístico allá donde se encontraba. Asistía a las tertulias literarias que se organizaban en los cafés de Bogotá. Vivía como podía administrando las menudas e insuficientes ayudas que le mandaban sus padres. Tuvo que sortear terribles estrecheces económicas endeudándose para sufragar los

gastos de sus estancias, sobre todo en Bogotá. En Barranquilla, llegó a pasar una noche en las dependencias policiales al infringir el toque de queda por no tener con que pagar una habitación de hotel. Todos estos sacrificios del joven terco, surtieron efecto cuando al final su talento de periodista le valió un puesto, y sobre todo su primer sueldo, en las oficinas del periódico *El Espectador* en Bogotá. Así, el exultante periodista tuvo la ocasión de ayudar a su familia y pagar algunas de sus deudas, aunque algunas siguen hasta hoy sin estar saldadas y son reliquias en manos de los acreedores.

El joven escritor probó suerte también en el mundo de la crítica cinematográfica cuando comentaba los estrenos que se proyectaban en Bogotá en el periódico *El Espectador* con el cual colaboraba, para verse luego atraído por la crónica roja. De esta última desistió al darse cuenta del desgaste emocional que le causaba. Sin embargo, el éxito mayor lo obtuvo cuando hizo el reportaje del naufragio del destructor de la armada nacional. El único superviviente de esta tragedia firmó un contrato de exclusividad con el periódico para contar su proeza, su valor y su suerte, al permanecer diez días en el mar sin comer ni beber, y aferrado a un trozo de madera. La labor de García Márquez fue de tal éxito, que se agotaron los ejemplares del periódico en pocas horas. Después de este reportaje, todos los temas que se le presentaban parecían de poco interés. Así, los directivos del periódico decidieron mandarlo a Ginebra como enviado especial para cubrir la ya mencionada conferencia de los “cuatro grandes”. Con este viaje, que se alargó en vez de cuatro días, tres años, García Márquez cierra sus memorias haciendo referencia a una carta que recibió en su hotel en Ginebra, de su prometida, Mercedes Barcha en el año 1955.

II. Recepción periodística de las memorias

Sin duda la aparición de las memorias de Gabriel García Márquez fue todo un acontecimiento literario y editorial que acaparó la atención de la crítica periodística. La fama del autor y su legado literario eran el motor impulsor del interés que suscitaron en los círculos de la prensa literaria. García Márquez, después de un silencio y una abstinencia de escribir, impuestos por su deteriorado estado de salud, pudo por fin culminar su proyecto de memorias que fueron publicadas en el 2002.

En este capítulo desgano algunas de las críticas que comentaron la publicación de *Vivir para contarla* a fin de tener una idea de cómo fueron recibidas. Por ello, he hecho un recorrido por algunos periódicos españoles y latinoamericanos ciñéndome, evidentemente, a las publicaciones inmediatas a la edición del libro de memorias.

En un extenso artículo analítico publicado en *El País*, y después de una breve definición de la autobiografía, su autor, Contreras Huaman, hace referencia a las diferentes etapas de la vida retratadas en el relato, y el cruce entre la literatura y la vida real de García Márquez. Se trata de las diferentes alusiones a su obra de ficción en su relación con la realidad vivida:

Este primer tomo hace un recuento de la infancia y juventud del autor, narradas desde su visión madura de escritor, delineando cada relato con ese estilo tan propio que había logrado crear. Tenemos la oportunidad de ver al verdadero coronel Aureliano Buendía, encarnado en la figura de su abuelo Nicolás, la casa de sus abuelos en Aracataca, marco geográfico de sus narraciones y

espacio donde se desarrollan las historias fabulosas de *Cien años de soledad* y *El amor en los tiempos del cólera*.¹.

El artículo sostiene la idea de la literatura de García Márquez, que fusiona lo real y lo imaginario, a lo que no escapa tampoco su vida en las memorias: “Sin embargo resulta difícil seguir escrutando en la vida del autor, porque muchas veces la intensidad del personaje lo acerca a lo ficticio”². En resumen, la finalidad del autor era la reconstrucción de lo vivido independientemente de las circunstancias históricas que envuelven el relato.

Por su parte, el escritor Tomás Eloy Martínez califica las memorias de brillantes. La técnica narrativa empleada es la misma que caracteriza el estilo de su autor, y resalta el papel interpretativo que vienen a desempeñar para con la obra ficcional.

Tan fulgurantes como sus novelas, pero tienen la ventaja de que las vuelven a contar desde el lado de la realidad. El lenguaje respira el mismo oxígeno opulento y la misma tensión de *EL otoño del patriarca*, el tiempo teje sus hilos de araña hechicera con un vaivén que se parece al de *Cien años de soledad* y, a la inversa de las novelas, donde la fuerza de la narración torna verosímil lo imposible, en las memorias todo lo sucedido parecería imposible si no se supiera que es cierto³.

Carlos Fuentes, en un artículo donde repasa su amistad con García Márquez, hizo una entusiasmada y sutil presentación de las memorias de su compañero y amigo:

¹ Carlos Javier, Contreras Huaman, “La autobiografía como reinención de sí mismo: Análisis de *Vivir para contarla* de Gabriel García Márquez”, *Babelia*, *El País*, 12 de octubre de 2002. [En línea]: www.columbia.edu/~oiu1/LatinAmerica/Autobiografia.doc.

² *Ibidem*.

³ Tomás, Eloy Martínez, “La imagen ante el espejo”, *EL País*, sábado 12 de octubre de 2002. [En Línea]: http://elpais.com/diario/2002/10/12/babelia/1034379552_850215.html.

Hoy, en el presente de este año tercero del segundo milenio después de Jesús, Gabriel García Márquez rememora. A los que un día le dirán «Esto fuiste», «esto hiciste» o «esto imaginaste», Gabo se les adelanta y dice simplemente: soy, seré, imaginé. Esto recuerdo⁴.

Siguiendo con las reseñas publicadas por el periódico *El País*, Winston Manrique Sabogal se refiere al niño cuya foto está gravada en la cubierta del libro, que ahora es un hombre septuagenario que publica sus memorias después de tantas correcciones y reducciones de material biográfico. Cede a sus nostalgias para rememorar su historia y la de su familia. Un viaje a los orígenes donde radican los secretos del éxito del memorialista:

Es el niño Gabriel José García Márquez que ahora, con setenta y cinco años, ha llegado a su cita más anhelada. La de su vida. Y aquel niño de finales de los años veinte es quien da, en la portada, la bienvenida a sus memorias. Páginas en las que ha dejado de soslayar los zarpazos de la nostalgia para perpetuar su propia historia, que es la de sus abuelos, sus tías, sus padres, sus diez hermanos y la estela que ellos dejan en la suya propia. Un paseo por el origen donde anida su éxito futuro⁵.

El periódico *ABC* por su parte no escatimó elogios al premio nobel de literatura. Antes de ser publicadas, anunciaba a bombo y platillo la inminente publicación de las memorias de García Márquez.

Se trata de la vida de uno de los más importantes representantes de la literatura hispana de los últimos tiempos, reconocido mundialmente por millones de críticos

⁴ Carlos, Fuentes, Gabo: “memorias de la memoria”, *El País*, 12 de octubre de 2002. [En línea]: http://elpais.com/diario/2002/10/12/babelia/1034379550_850215.html.

⁵ Winston, Manrique Sabogal, “García Márquez publica la novela de su vida”, *El País*, viernes, 4 de octubre de 2002. [En línea] http://elpais.com/diario/2002/10/04/cultura/1033682401_850215.html

y lectores que caen rendidos a sus pies tras cada publicación⁶.

El autor continúa su artículo, como los ya citados, haciendo una descripción del contenido de este relato de vida y el marco temporal que cubre:

El escritor cuenta la vida de sus abuelos maternos y los amores de sus padres, una parte de la vida familiar de García Márquez especialmente significativa para él. También narra etapas de su infancia y juventud en Colombia, hasta llegar a 1955. [...]. Aparecen en este nuevo libro del autor *Cien años de soledad*, *El amor en los tiempos del cólera* y otras obras, su pasión ilimitada por el periodismo y su viaje a Europa como corresponsal del diario *El Espectador*, hechos que ocupan una importante parte del volumen⁷.

El periódico *La Nación* de Argentina reseña el libro como un “tesoro que abre los secretos de Gabo: sus fuentes de inspiración, y cómo una vida poblada de personajes pintorescos nutrió una imaginación vivida”⁸.

Gustavo Páez Escobar describe las memorias como extraordinario documento familiar e histórico, aunque lamenta que se interrumpan en el momento que el lector, él mismo, estaba en espera de saber aún más de la vida de García Márquez:

Siendo un extraordinario documento familiar e histórico, las memorias de Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla* [...], me dejaron una dura desazón: que cuando más

⁶ Aleix, Mataró, “García Márquez romperá en octubre cinco años de silencio con sus memorias”, *ABC*, viernes 28 de junio de 2002. [En línea]

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2002/06/28/054.html>

⁷ Ibidem.

⁸ Juan, Forero, “García Márquez en Macondo”, *La nación*, martes 22 de octubre de 2002. [En línea]
<http://www.lanacion.com.ar/442783-garcia-marquez-en-macondo>

engolosinado estaba con su lectura, el libro llegó a su final. La historia quedó trunca a mitad de camino. Varios años más habrá que esperar hasta que aparezca el segundo tomo prometido a sus lectores por el fabulador de Macondo. Ojalá que esto sucediera en corto tiempo, ya que muchas veces los mejores propósitos y las más acariciadas ilusiones pueden frustrarse por circunstancias imprevisibles.⁹

Los miedos de este periodista terminaron por cumplirse. Este primer tomo es el único que se publicó en vida del autor, a no ser que alguna sorpresa póstuma nos aporte alguna publicación autobiográfica más. Ejemplos no faltan, sólo hay que evocar el de Jean Paul Sartre que, después de su muerte, sus *Cartas* y sobre todo *Carnets de la drôle de guerre* eran aún más importantes que *Les Mots*. Cosa que puede ocurrir, a sabiendas que el material autobiográfico entregado a la editorial por parte de García Márquez supera las mil páginas.

Fernando R. Lafuente destaca la tipología del recuerdo de García Márquez, y celebra en su artículo, “La memoria de un literato” la faceta interpretativa que hacen las memorias de la obra ficcional del autor, y lo considera como un atractivo brindado al lector del texto memorialístico:

Las cosas no son como son, sino como ese mismo narrador «las había construido piedra por piedra en mi imaginación». De ahí que resulte tan atractivo para el lector de *Vivir para contarla* perderse en el laberinto infinito que se establece entre las novelas y narraciones del autor, y la memoria que evoca situaciones, hechos, personas y personajes¹⁰.

Todas las reseñas hasta ahora reproducidas aquí no se habían interesado por el lado teórico de las memorias ni el grado de

⁹ Gustavo, Páez Escobar, “Memorias inconclusas de García Márquez”, *El Espectador*, Bogotá, 31 de octubre de 2002. [En línea] <http://www.gustavopaezescobar.com/site/2009/11/30/memorias-inconclusas-de-garcia-marquez/>

¹⁰ Fernando, Lafuente, “La memoria de un literato”, *Revista de Libros*, N72, diciembre 2002.

correspondencia de lo escrito por García Márquez con su vida. Tampoco se han preocupado por delinear sus expectativas como lectores en primer lugar, y críticos en segundo. Los silencios de García Márquez, tan abundantes, tampoco fueron destacados. Para ellos, se trata de una oportunidad para ver las claves de la vida de este autor en sus novelas.

Sinópticas, descriptivas de las anécdotas, y sobre todo elogiosas son la mayoría de las críticas. Creo que las memorias fueron reseñadas desde una perspectiva exterior. El éxito y la magia de la obra ficcional del autor ha influido en las opiniones. Los periodistas críticos las recibieron con entusiasmo y las juzgaron dentro del éxito de la totalidad de la obra de García Márquez.

Sea que la estructura novelística de este libro haya influido en ello o no, el valor literario de estas memorias no ha sido puesto en duda. Creo que el dilema entre Literatura e historia ha sido superado, y todos coinciden en el mérito literario que tiene *Vivir para contarla*.

Sin duda, como intermediarios entre el autor y el lector, estas críticas son un incentivo para los lectores de la prensa para leer estas memorias. En ellas se resumen y se delimitan los entresijos de la vida del autor, que estaba en busca de la justificación de sus logros y de su vida, sin introspecciones ni exhibiciones de su vida más íntima y secreta. Sin olvidar, como lo reseña Carlos Fuentes, que no se trata de la recuperación del pasado tal como aconteció, sino la imaginación del mismo tal como se recuerda.

Las ideologías de algunos periódicos a veces intervienen en la tipología de las reseñas de los libros. Gabriel García Márquez era un hombre fascinado por el poder. Muchas de sus amistades eran presidentes y grandes personalidades de la política. La más comprometedora y la que hacía llover críticas por todos lados era su amistad con el líder del régimen comunista cubano Fidel Castro al que no olvida de homenajear en sus memorias. Esta amistad, y la defensa del modelo castrista precisamente fueron el punto de partida del

periódico conservador francés *Le Figaro* en su análisis del libro de memorias que califica de “más mediocre de lo habitual”¹¹. *Liberation* por su parte, se paró en los primeros capítulos de *Vivir para contarla*, en su comparación con el resto del libro. El relato de la infancia, pueblo, abuelos y padres estaba logrado, cosa que no ocurría cuando el autor empezaba el relato del paso por las oficinas de periódicos, y sus comienzos en el periodismo: “las primeras doscientas páginas son de gran calidad, pero el resto está menos logrado”¹². *Le Monde*, según el artículo de Rafa Cerceda, que perfila las críticas de los mencionados periódicos franceses, va más allá y compara las memorias con el resto de las ficciones del autor y concluye, en un tono de expectativas decepcionadas, que “no tienen el poder evocador de sus obras de ficción”¹³.

A pesar de estas objeciones de los periódicos franceses, la recepción de las memorias de García Márquez había sido favorable en toda América Latina y España. La espera había durado mucho tiempo, y las enfermedades del autor habían infundido el miedo de dejar a los lectores sin un relato de vida que descifre y explique la trayectoria de este autor. Este libro, que se había concebido en esas circunstancias adversas, había sido elogiado en todos sus aspectos, por lo menos en su inmediata publicación.

¹¹ Rafa, Cerceda, “El libro de Gabriel García Márquez se estrella en Francia”, *El Mundo*. 20 de octubre de 2003. [En línea] <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2003/10/17/internacional/1066393976.html> .

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

III. Las memorias y el pacto autobiográfico

3.1. *Vivir para contarla* y el pacto autobiográfico

El anuncio de las intenciones y el deseo del autor de escribir sus memorias empezaron cuando terminó de escribir *El amor en los tiempos del cólera*. Preocupado por la senilidad y los estragos que podía sufrir la memoria, tomó cartas en el asunto y empezó a anotar lo que él preveía presentar como sus memorias: “A menudo había bromeado al decir que cuando la gente se decidía a poner sus memorias por escrito solía ser demasiado vieja para recordar nada”¹⁴. Este proceso fue acompañado por declaraciones que daba allá donde estuviese. Hablaba de cómo iban a ser y de lo que quería escribir. Si hemos señalado antes que se había propuesto escribirlas después de terminar *El amor en los tiempos del cólera*, parece ser que ya tenía esbozada una idea general de lo que iban a ser. Había declarado allá por 1981 que las memorias que iba a escribir próximamente, “serán en realidad «falsas memorias», porque no contará lo que fue su vida, ni lo que hubiera podido ser, sino lo que él mismo cree que fue su vida”¹⁵. En otra ocasión, había afirmado que lo que pensaba escribir era una novela en la que sólo sus lectores detectarían su génesis. Descartaba que se llamara memorias porque todas sus novelas hasta entonces, según él, eran sus memorias:

Podrían llamarse mis memorias si no fuera porque todas mis novelas son ya mis memorias. Será en realidad mi gran libro de ficción, la novela que he buscado toda mi vida”. Según el escritor, el lector familiarizado con su narrativa reconocerá allí las anécdotas que le dieron origen, y quien no, se perderá en las fronteras lábiles entre imaginación y realidad¹⁶.

¹⁴ Gerald Martín, *Gabriel García Márquez, Una vida*, op., cit. p 596.

¹⁵ Excelsior, 12 de noviembre de 1981. En Gerald Martín, op., cit. p. 602.

¹⁶ Matilde Sánchez, “Gabriel García Márquez presentó en México sus memorias: «Es el gran libro de ficción que busqué toda mi vida»”. Art, cit. consultado el 16 de diciembre de 2014

Esta declaración de intenciones me lleva a preguntarme si García Márquez no habría barajado, en un primer momento, escribir una novela autobiográfica que le permitiría de algún modo seguir en su línea narrativa que lo caracterizaba. Este subgénero permite diluir parte de la vida real en un molde ficcional. El autor empírico le presta su propia vida a un personaje ficticio, sin que ello lo comprometa. Así, se permite hablar de sí mismo, utilizando parte de su biografía, y ocultándose detrás de un personaje imaginario¹⁷. A García Márquez, acostumbrado a los difusos y confusos relatos literarios, no le sería fácil ceder ante la exactitud histórica de la literatura confesional.

No sabemos lo que pensaba García Márquez de la autobiografía como género literario cuya pieza angular es la confesión. No sabemos hasta qué punto se complacería escribiendo unos textos en los que se desvela, se justifica y sobre todo se confiesa, sin tapujos y sin máscaras ante sus lectores. No sabemos lo que pensaba, en general, de la teoría de la autobiografía, de sus “límites” y de sus capacidades para la reconstrucción de una vida. Sin embargo, lo que sí sabemos es que era siempre reacio a contar su vida privada en público. Siempre había sido una persona discreta y tímida. De esto, y de sus declaraciones ya se intuía que, habiendo un texto autobiográfico de este autor, sería todo menos confesional.

Con los guiños lanzados por García Márquez cuando señala que su obra es también su memoria, redirige la lectura de ésta en clave autobiográfica. Nos reclama “un pacto ambiguo”¹⁸ de lectura de sus novelas, y nos invita a rastrear datos de su vida en ellas. Esta lectura no sería completa sin una posterior autobiografía, tal como lo precisa Philippe Lejeune cuando habla de la obra de André Gide y Mauriac. Dos autores que señalan, al escribir sus autobiografías, el relato ficticio como el más veraz, el más capacitado para reconstruir sus verdades.

¹⁷ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo, De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 91.

¹⁸ Manuel Alberca lo define como “tierra de nadie” o un “laboratorio de experimentación literaria” entre los dos grandes pactos, autobiográfico y novelesco.

Un hecho paradójico en el que Lejeune veía la necesidad de la autobiografía, en última instancia para disipar las ambigüedades de la ficción y guiar las lecturas: “Si ils n’avaient pas écrit et publié aussi des textes autobiographique, même si «insuffisants», personne n’aurait jamais vu de quel ordre était la vérité qu’il fallait chercher dans leurs romans”¹⁹ ¿Era necesaria una autobiografía, aunque incompleta, en el caso de García Márquez? La cantidad de material biográfico que se había escrito acerca de este autor era abrumadora. Si bien, una obra en la que él mismo se reconstruye, nos era necesaria para dejar bien atado lo que había venido hilvanado en dichas biografías. A sabiendas también de que hay dos tipos de lectores, los que leen solo lo que escribe el autor, y otros que además de la obra leen las críticas, las interpretaciones, biografías etc. Para los primeros una autobiografía les es primordial para poder delimitar las fronteras entre lo ficticio y lo real.

Zanjando las conjeturas, García Márquez publicó en el 2002 su primer libro de memorias bajo el título de *Vivir para contarla*. Un título sugerente que se puede interpretar de maneras diversas. Había vivido unas experiencias que merecía la pena contar. Una vida intensa de arduo trabajo, sacrificio, sufrimiento, soledad y gloria, que debía contar en primera persona a los que sentían curiosidad e interés por su vida. Para él mismo, para justificarse, y dejar una imagen suya para la posteridad. Se puede entender también, como una alusión a la enfermedad que le diagnosticaron en 1999, y que lo apartó de la escritura por un tiempo. Afortunadamente había sobrevivido al cáncer, y volvió a seguir contando su vida.

Los confusos anuncios de García Márquez de que iba a escribir “falsas memorias”, o el “gran libro de ficción” se había reducido y aclarado al final en el epígrafe de sus memorias: “la vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla”. Una frase que disipará todas las dudas acerca de su texto

¹⁹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 42. “Si no hubieran escrito y publicado también textos autobiográficos, aunque sean «insuficientes», nadie habría visto jamás cuál era el orden de la verdad que habría que buscar en sus novelas”. (Trad. Ana Torrent).

autobiográfico. Advierte y pide a sus lectores de eximirle de cualquier confusión. La memoria se distancia de la exactitud de los recuerdos y deja entender que la línea divisoria entre lo real y lo ficticio (ficción de unos recuerdos que la distancia temporal termina por opacar) será borrosa. Quizás en este epígrafe Paul de Man encontraría un apoyo para su teoría que sostiene que la autobiografía es incapaz de reconstruir la vida humana. Ni el lenguaje ni el texto son capaces de abarcar la totalidad de una vida. Su condición tropológica la reduce a una ilusión de referencialidad. Destaca la equivocación de considerar el texto autobiográfico como resultado de la mimesis de la vida real:

El momento especular inherente a todo acto de entendimiento revela la estructura tropológica que subyace a toda cognición, incluido el conocimiento de uno mismo. El interés de la autobiografía, por lo tanto, no radica en que ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo –no lo hace– sino en que demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de totalización (es decir, de llegar a ser) de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas²⁰.

Me he detenido en exponer esta posible postura de Paul de Man frente a esta obra de García Márquez por las posibles confusiones que pueda causar su epígrafe. La autobiografía por sí es flexible y no apela a la exactitud científica ni a la reproducción mimética del ser autobiografiado. Me detengo antes de introducir el pacto autobiográfico, en una cita de Villanueva que ilustra las amplias posibilidades que brinda el género autobiográfico para una reconstrucción fiable del pasado:

Ahí está la realidad de la autobiografía: en su enorme poder de convicción. Nada más creíble que la vida de otro, por él contada, cuando la hacemos nuestra mediante una lectura

²⁰ Paul De Man, “La autobiografía como desfiguración”, *Suplemento Anthropos* /29, 1999. P. 144.

desde determinada intencionalidad, nada excepcional por otra parte. El yo narrador y protagonista sustenta una estructura de incalculable fuerza autenticadora avalada por un acto de lenguaje de entre los más comunes de la conducta verbal de los humanos. Y el lector es seducido por las marcas de verismo que el yo-escritor-de-sí, sea sincero o falaz, acredita con su mera presencia textual²¹.

Lejos de las críticas de Paul de Man, que tienden a horadar e imposibilitar cualquier intento de definir la autobiografía como género literario, si alguna reticencia tendría que suscitar el epígrafe de García Márquez sería oportuno estudiarlo a raíz de las aportaciones de George Gusdorf, que traslada la problemática de la autobiografía del *Bios* al *Autos*. Si la autobiografía es incapaz de reconstruir el pasado, el sujeto autobiografiado, desde la madurez, lo que intenta hacer es una lectura, una recuperación subjetiva de su pasado. Lo que daría lugar a una imagen de lo que fue:

Gusdorf señala, contra la historia positiva, que al igual que no se puede reconstruir el pasado como fue, tampoco la autobiografía puede alcanzar la recreación objetiva del pasado, sino que consiste en una lectura de la experiencia, lectura que es más verdadera que el mero recuerdo de unos hechos, por cuanto al escribir una autobiografía se da expresión a un ser más interior, afirma Gusdorf, al añadir a la experiencia la conciencia de esa experiencia²².

Esta reflexión de Gusdorf es cercana a las intenciones de García Márquez. La memoria como mecanismo para recordar un pasado mayormente lejano, se encuentra incapaz de rememorar los hechos tal como fueron. Sin embargo, siempre dejan una imagen, aunque borrosa,

²¹ Darío Villanueva, "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía", en *Escritura autobiográfica* (José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page y Rosa Calvet, eds.), Madrid, Visor, 1993, en José Manuel Camacho Delgado; Fernando Díaz Ruiz (eds.), *Gabriel García Márquez, La modernidad de un clásico*, Madrid, Verbum, 2009, p. 266.

²² Loureiro Ángel, "Problemas teóricos de la autobiografía", *Suplemento Anthropos*/29, 1999, p. 3.

grabada en ella. Además, el tiempo y la nostalgia terminan siempre por magnificar los recuerdos, de ahí la imposibilidad de que el sujeto sea objetivo en su proceso de reconstrucción del pasado. Tendremos fe en que el epígrafe de *Vivir para contarla*, es la firma de un pacto de inocencia y de buenas intenciones. El autor no tiene la intención de inventar, sino que toda confusión posible se debería a la distancia temporal entre el texto creado y los recuerdos evocados. Y por tanto, la subjetividad escapa a su control. (Más adelante veremos si este epígrafe no será una maniobra para no comprometerse en recuerdos de otra índole).

Paul de Man excluye (nihilista), George Gusdorf aproxima, pero el que realmente está en busca de una definición de la autobiografía como género es Philippe Lejeune. Sus postulados son los más apropiados para el estudio autobiográfico de *Vivir para contarla*. Lejeune aboga por lo que él llama «pacto autobiográfico» cuyas vertientes llevan al análisis de dos conceptos, el de la “identidad”, y el de “veracidad o referencialidad”, a raíz de los cuales analizaremos las memorias de García Márquez.

3.2. El principio de la identidad

En su definición de los diferentes marcadores de un texto autobiográfico, Philippe Lejeune insiste en el principio de la identidad. Consiste en la coincidencia obligatoria del nombre del autor, narrador, y personaje. Esta coincidencia nominal da seguridad al lector de que el “yo” textual remite al autor de la obra, que, por consiguiente se hace responsable de todo lo que ahí se relata. El lector no puede de ninguna manera cuestionar la identidad que se queda fijada en el texto en su correlación con el nombre propio que firma la portada. Por lo tanto, se convierte en una garantía autobiográfica: “Le lecteur pourra chicaner

sur la ressemblance, mais jamais sur l'identité. On sait trop combien chacun tient à son nom"²³.

En *Vivir para contarla*, García Márquez establece la coincidencia nominal entre autor, narrador y personaje. Aunque no fue en las primeras páginas de su relato, la primera mención del nombre propio fue con su venida al mundo, que relata en la página setenta y uno: "[...] pero en el acta del bautismo formal que me hicieron tres años después olvidaron ponerlo: Gabriel José de la Concordia"²⁴, o como Gabito, tal como lo llamaban afectuosamente:

-Tú eres Gabito, ¿Verdad?

Le contesté con el alma:

-Ya casi²⁵.

García Márquez usa también una apócope de su nombre para referirse a sí mismo:

-¡Hombre, don Gabo! Casi gritó con el nombre que había inventado para mí en Barranquilla como apócope de Gabito, y que sólo él usaba. Pero esta vez se generalizó en la redacción y siguieron usándolo hasta en letras de molde: Gabo.²⁶

Aunque el aspecto general de *Vivir para contarla* no deja duda alguna sin despejar en cuanto a la identidad onomástica del narrador-personaje en su relación con el autor real de la obra, y a pesar de sus alusiones y repeticiones del nombre "Gabo", García Márquez no quería dejar cabos sin atar. La mención de su nombre y apellidos completos parecía ser su objetivo. Así lo hizo dando todos los nombres que remitían a su persona:

²³ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*. París. Seuil, 1975, p. 26. "El lector podrá poner entre dicho el parecido pero jamás la identidad. Sabemos muy bien la manera en que cada uno se aferra a su nombre". (Trad. Ana Torrent).

²⁴ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 71.

²⁵ *Ibíd.*, p. 201.

²⁶ *Ibíd.*, p. 464.

Hasta entonces me había identificado con el solo apellido de mi padre –García– y mis dos nombres de pila –Gabriel José–, pero en aquella ocasión histórica mi madre me pidió que me inscribiera también con su apellido –Márquez– para que nadie dudara de mi identidad²⁷.

Puede que las últimas palabras de esta cita no sean casuales. Un guiño a los lectores, aunque ya los familiarizados no dudan que el “yo” de la enunciación corresponde a Gabriel José de la Concordia García Márquez, y que, por consiguiente, es el mismo nombre que firma el texto. El hecho de establecer la conformidad de la identidad en este texto no implica dificultad ni ambigüedad alguna. Conforme se va avanzando en la lectura, el autor va desenmascarando al “yo” de la enunciación y del enunciado dotándolo de su identidad real, y resolviendo así su “fantasmagoría en tanto que conector sin significado propio”²⁸. Este principio queda zanjado por el autor, respondiendo así a las exigencias del crítico francés, Philippe Lejeune.

En caso de que no hubiese mencionado su nombre propio en el relato, la identificación del narrador tampoco habría sido tarea difícil. El narrador se atribuía a lo largo de su narración una serie de acontecimientos que remitían inexorablemente al autor. El “yo” que hablaba de sus obras literarias: *La Hojarasca*, *EL coronel no tiene quien le escriba*, *Cien años de soledad*, *El amor en los tiempos del cólera...* y de otros muchos cuentos; de su concepción y escritura, no podía ser, en última instancia, sino García Márquez.

Como no se puede concebir un “yo” individual e independiente del resto de las personas que le rodean, y como es inconcebible el desarrollo de una vida humana lejos de su grupo social²⁹, hablar de una vida sin la implicación de otras personas es casi imposible. En *Vivir*

²⁷ Ibid., p. 163.

²⁸ Manuel Alberca, “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs Autoficción”. Rapsoda, *Revista de Literatura*, N1. 2009. [en línea]

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf>. consultado el 22/12/2014.

²⁹ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit. pp. 147-148.

para contarla se menciona un gran número de nombres propios relacionados de cerca o de lejos con la vida del autor. Así, incluso antes de establecer de manera explícita la relación del narrador-personaje principal con el autor ya se veía de manera implícita desde las primeras páginas. El narrador deja caer un primer indicio de su identidad. Se trata de su madre Luisa Santiaga, al que sucede el de su padre Gabriel Eligio, de su abuelo el coronel Nicolás Márquez, de su abuela Tranquilina Iguarán, de sus quince hermanos y hermanastros, y de sus innumerables compañeros de oficio, periodistas, escritores, poetas, etc. Unos nombres reales que confluyen para determinar quién era el sujeto que hablaba en primera persona desde la primera línea de su relato: “Mi madre me pidió que la acompañara a vender la casa”³⁰. Esta abundancia de datos, de apellidos y nombres propios, además de la mención de lugares reales, calles, ciudades, y algunas fechas entre otras (García Márquez no era partidario de encumbrar su relato con fechas), conllevan también la intención de proporcionarle al relato mayor veracidad.

3.3. El compromiso de veracidad

En su oposición a la ficción, los textos autobiográficos, que quieren considerarse como tal por el lector, conllevan un compromiso de veracidad a través del cual el autor firma un contrato de que todo lo que cuenta tiene una referencia en la realidad. Son hechos realmente ocurridos y que el lector puede contrastar y verificar en la realidad extratextual. Esta conexión establecida por el autor entre el texto y la realidad externa es lo que Lejeune llama como “pacto referencial”³¹. Un pacto que, según él mismo, coexiste con el pacto autobiográfico.

El compromiso que establece el autor de *Vivir para contarla* con sus lectores se hace notable en el título de su obra. Un título que podemos dividir en dos actos, uno pasado: vivir, y otro presente que es

³⁰ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op., cit. p. 9.

³¹ Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, op., cit. p. 76.

contar lo vivido. El vivir como experiencia ya acaecida y la pretensión de contarla son lo que anuncia este título gravado en la cubierta con un fondo cuya imagen es la de un niño que lleva una galletita mordida en la mano derecha, como alusión a la infancia y al recuerdo, que van ligados a esta etapa de vida. Un conjunto, entonces, de datos gráficos - nombre del autor, y título de la obra- y otro ilustrativo -la foto del pequeño niño- que hacen presagiar un relato de vida, incluso antes de empezar a hojear el libro que tenemos entre manos.

La declaración de intenciones de García Márquez acerca de su relato viene reflejada en la reflexión que hace en el epígrafe. El autor resume de manera muy concisa lo que va a ser el ejercicio de la memoria en su libro. Los recuerdos afrontados, evocados; exactos, parecidos a lo que fueron, imaginados o desfigurados, García Márquez avisa y modera la vehemencia del lector que quizás espera algo más de lo que el propio autor va a contar de sí mismo. Así, intenta poner los cotos y demarcar el territorio en el que va a ejercer su esfuerzo de dar una imagen de lo que fue.

El autor resume que “la vida no es la que uno vivió”, de lo que se deduce que no va a contar lo que “realmente” fue su vida, sino “la que uno recuerda” por lo cual el relato va a dejar una imagen del recuerdo de vida, que puede ser confuso, equivocado, hasta falso, pero no es la falsedad ficcional, sino consecuencia del tiempo transcurrido desde la experiencia vivida hasta el momento de recordarla. Y “cómo la recuerda” puesto que el tiempo por una parte, magnifica los recuerdos por lo dolorosos que puedan haber sido, y por otra, el paso del tiempo deja lagunas y confusiones en la mente. Con estas palabras García Márquez no intenta echar por la borda el proyecto que va a acometer, sino que se sincera con los posibles lectores acerca de la tipología de su relato. ¿Se trata de un pacto referencial? Pues a mi parecer es un pacto más que ofrece al lector. Sorprende que se empeñe tanto en destacar el carácter relativo y subjetivo del recuerdo, pero no le quita mérito ni interés a su ejercicio, ya que en ningún momento ha mencionado que la fantasía,

tomaría parte en su libro. Con esto invita a confiar y creer en lo que va a contar, si bien afianza más la sospecha y el desconcierto del lector. Algo parecido, es lo que comenta Philippe Lejeune al referirse al juramento de decir la verdad:

El juramento raramente toma forma tan abrupta y total: es una prueba suplementaria de la honestidad el restringirla a lo *posible* (la verdad tal como se me aparece, en la medida en que la puedo conocer, etc., dejando margen para los inevitables olvidos, errores, deformaciones involuntarias, etc.)³².

En la misma línea apunta la aportación de Manuel Alberca. La exactitud no es un requisito de la autobiografía siempre cuando el aspecto contractual queda determinado:

Sin embargo, frente a lo que suele ser un lugar común o tópico comúnmente aceptado, la referencialidad del género no está amenazada por lo que el lector teme muchas veces, es decir, que el autor no cumpla efectivamente el compromiso de veracidad, ya por error involuntario o por engaño. Las razonables dudas del lector y las posibles mentiras u omisiones del autor no le restan vigencia al principio de referencialidad, al contrario, refuerzan o acrecientan la exigencia y expectativa de veracidad que el lector acumula frente a los textos autobiográficos, expectativa que no tendría sentido ante un texto que se reclamase de la ficción³³.

Establecido el pacto, vamos a ver qué aspectos de su vida cuenta García Márquez, el espacio temporal y físico de su obra, lo que ha silenciado y lo que efusivamente ha hablado, el orden seguido, el estilo

³² Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico, y otros estudios*, op., cit. p.76.

³³ Manuel Alberca, “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs Autoficción”. Art., cit.

empleado, entre otras cosas que desgranaremos en el siguiente capítulo.

3.4. Memoria y confesión, intimidad y vida privada

Cuando tenemos entre manos un libro de memorias y sobre todo de alguien cuya celebridad es mundial como García Márquez, nuestra atención prestada a los recuerdos escudriña más allá de la vida pública del memorialista, cuya parte ya podríamos haber conocido a través de las biografías y las críticas. La confesión como tal siempre ha estado ligada al secreto, al pecado y a algo que nunca había sido de dominio público. De ahí las expectativas que desatan los textos memorialísticos, y los grados de satisfacción o desilusión que dejan en el lector al final de su lectura.

Sin embargo, el temor al escándalo, la difícil ecuación de pudor y tabúes, y las implicaciones de terceras personas y por consiguiente posibles litigios, frenan el entusiasmo, en caso de que lo haya, de los autores a adentrarse en sus vidas secretas. Ejemplos a destacar son: *Coto vedado* de Juan Goytisolo, y *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa. Dos textos controvertidos que no habían pasado sin la réplica de los familiares de ambos escritores rechazando lo que ahí contaban.

En *Vivir para contarla*, vamos a ver el grado de confesionalidad al que llega el autor para con sus lectores, y el desenmascaramiento al que somete su personalidad en sus aspectos más desconocidos y secretos. Un recorrido por sus referencias a su vida amorosa, a sus experiencias sexuales determinará si en estas memorias hay vida íntima y secreta o es que el escritor fue esquivo para con estos temas. En este caso habrá que buscar y rastrear lo silenciado en su obra ficcional, donde las máscaras pueden atreverse con lo que no se atreve la literatura del yo. Y podemos preguntar si es posible que un autor celoso u obseso por su vida secreta e íntima pueda llegar a vetarla hasta en sus ficciones.

Los primeros atisbos de la vida sexual o íntima del protagonista en sus memorias fueron con el recuerdo idealizado y quizás exagerado de su pérdida de inocencia, o lo que suele llamarse en este género como la “iniciación sexual” y el descubrimiento de la libido. Fue con la hija de una de las sirvientas que trabajaban en la casa:

En cambio, la mujer que de verdad me quitó la inocencia no se lo propuso ni lo supo nunca. Se llamaba Trinidad, era hija de alguien que trabajaba en la casa. [...]Una noche en que estábamos solos en el patio irrumpió de pronto una música de banda en la casa vecina y Trinidad me sacó a bailar con un abrazo tan apretado que me dejó sin aire. No sé qué fue de ella, pero todavía hoy me despierto en mitad de la noche perturbado por la conmoción, y sé que podría reconocerla en la oscuridad por el tacto de cada pulgada de su piel y su olor animal. En un instante tomé conciencia de mi cuerpo con una clarividencia de los instintos que nunca más volví a sentir, y que me atrevo a recordar como una muerte exquisita. Desde entonces supe de alguna manera confusa e irreal que había un misterio insondable que yo no conocía, pero me perturbaba como si lo supiera³⁴.

Esparcidos están los relatos íntimos en estas memorias. Desde la pérdida de inocencia, recorreremos cien páginas de narraciones diversas para llegar a otra experiencia amorosa del joven. Una experiencia que, por las circunstancias en la que ocurrió, era más traumática que otra cosa. Fue enviado por su padre a cobrar una deuda que una casa de citas contrajo con su farmacia, cayó en las garras de una de las chicas del burdel. Todo, sospechaba el joven, fue un plan, una encerrona preparada por su padre para iniciarlo en la vida sexual y adulta. Por lo

³⁴ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 80. Tal como está reproducido este recuerdo, se puede constatar la importancia que le confiere el autor a un hecho en su origen sencillo y simple. Se recurre muchas veces a la exageración y la complicación; y a la dramatización e idealización de ciertos recuerdos para que respondan a los objetivos del autor en el relato.

tanto era más bien el lamento de un desagradable incidente que el relato de un momento íntimo.

La relación más recordada por García Márquez es la de Martina Fonseca. Con ella vivió un amor difícil de borrar. Por ello, tuvo que abandonar el colegio San José y refugiarse en Zipaquirá. Con Nigromanta, otro de sus caprichos de adolescente, mantuvo una relación de adulterio que tenía a su madre en vilo por el miedo que fuese sorprendido por el marido. Los temores de la madre se hicieron realidad, y aquella desafortunada relación podía haber terminado en tragedia de no haber sido por la transigencia del marido.

Una alusión mucho más escueta que las anteriores fue a María Alejandrina Cervantes, una mujer que conoció en una de sus noches de parranda por el pueblo de Majagual y con la que pasó unos diez días hasta que se despertó un día y vio que lo había dejado.

“Burdeles” era una palabra que se repetía también en estas memorias como sitios en los que concurría en compañía de sus amigos y compañeros. La manera con la que relataba su paso por estos sombríos lugares hacía confundir su finalidad. A veces los describía como lugares funestos:

Al contrario, los recuerdos más ingratos de mi vida son de los burdeles siniestros de los extramuros de Bogotá, donde íbamos a desaguar nuestras borracheras sombrías. En el más sórdido de ellos estuve a punto de dejar la poca vida que llevaba dentro cuando una mujer con la que acababa de estar apareció desnuda en el corredor gritando que le había robado doce pesos de una gaveta del tocador. Dos atarvanes de la casa me tumbaron a golpes y no les bastó con sacarme de los bolsillos los últimos dos pesos que me quedaban después de un amor de mala muerte, sino que

me desnudaron hasta los zapatos y me exploraron a dedo en busca del dinero robado³⁵.

Y otras veces como sitios amenos donde se podía leer y reflexionar. Lugares que incluso podían inspirar un cuento o una novela:

Los burdeles a cielo abierto en los playones de Tesca, lejos del silencio perturbador de la muralla, eran más hospitalarios que los hoteles de los turistas en la playa. Media docena de universitarios nos instalábamos en El Cisne desde la prima noche a preparar exámenes finales bajo las luces cegadoras del patio de baile. La brisa del mar y el bramido de los buques al amanecer nos consolaban del estruendo de los cobres caribes y la provocación de las muchachas que bailaban sin bragas y con polleras muy anchas para que la brisa del mar se las levantara hasta la cintura. [...]Una de ellas, cuyo nombre y tamaño recuerdo muy bien, se dejó seducir por las fantasías que le contaba dormido. Gracias a ella aprobé derecho romano sin argucias³⁶.

Los acontecimientos hasta ahora relatados por el autor, y en los que pretende aludir a sus momentos más íntimos, quedan eclipsados por la retórica empleada y la maestría con la que consigue desviar la atención del lector sobre los hechos como tales para conferirles otro carácter que responde más bien a las intenciones del autor, que las esperas del lector. De traumático tildaba su primer contacto sexual en el burdel La Hora, lo que desplazaba el interés y el peso de la narración de lo carnal a lo psicológico. Esta maniobra con la que desvía el acto sexual y le confiere un aspecto traumático y de dolor se puede interpretar como aviso de que no va a hablar de lo sexual en adelante, o

³⁵ *Ibíd.* p. 356.

³⁶ *Ibíd.* p. 358.

por lo menos que no va a profundizar en ello. Se trata de un dolor y un trauma que no estará dispuesto a revivir sino a olvidar.

García Márquez en ningún momento ha demostrado su disponibilidad a adentrarse de manera incondicional en su vida secreta. A pesar de las intenciones favorables que se podían palpar en las primeras páginas y con el relato de infancia que nos abría las puertas de la casa de Aracataca y luego las de la casa de su familia flagelada por una pobreza agotadora, el autor fue esquivo y escueto cuando se refiere a su propia vida íntima. Las pocas alusiones a estos temas, como ya lo hemos visto, fueron de carácter general, despojados de todo secretismo y exhibicionismo. Así había relatado su historia con Nigromanta, que no era secreto para nadie ya que estaba en boca de todos los vecinos y de su madre que le exhortaba poner fin a su relación con ella.

Tampoco eran secretos lo que contaba de sus parrandas por los burdeles del barrio chino en Barranquilla, ni en Bogotá y Cartagena. Su tendencia a contar los hechos en primera persona de plural anunciaba de antemano que no se iba a revelar nada que no se conocía. Al revés, el autor parece contarlos todo desde el punto de vista meramente literario. Con eso quiero decir que todo confluye en la única dirección de referir a los hechos sólo cuando realmente tenían algo que ver con su trayectoria y formación como escritor.

Arriesgada y fuera de lugar quizás se puede percibir la relación del autor con la homosexualidad. Hace referencia a este aspecto dos veces en sus memorias. La primera haciendo el retrato de la “incómoda belleza” del propietario del restaurante La Cueva al que acudía con sus amigos en Cartagena.

El propietario y servidor único de La Cueva se llamaba Juan de las Nieves, un negro casi adolescente, de una belleza incómoda, envuelto en sábanas inmaculadas de musulmán, y siempre con un clavel vivo en la oreja. Pero lo que más se le notaba era la inteligencia excesiva, que sabía

usar sin reservas para ser feliz y hacer felices a los demás. Era evidente que le faltaba muy poco para ser mujer y tenía una fama bien fundada de que sólo se acostaba con su marido³⁷.

Ha llamado mi atención que le resulte incómoda la belleza de este hombre propietario del restaurante a García Márquez, sino hubiese pasado inadvertido este retrato. La segunda alusión es cuando su manera de vestir le valió la fama de homosexual entre amigos y conocidos, aunque puede ser sólo una irónica comparación del propio autor: “Compré un pantalón y media docena de camisas tropicales con flores y pájaros pintados, que por un tiempo me merecieron una fama secreta de maricón de buque³⁸.”

Estos dos fragmentos los relacionaré más adelante con unas alusiones sospechosas que hacía el autor cuando hablaba del niño, protagonista de la novela, y su amigo Abraham en *La hojarasca*.

Mercedes Barcha, novia y esposa también había sido referida en sus memorias. La primera vez incluso sin mencionar su nombre, que aún no sabía por entonces, haciendo coincidir su encuentro con ella con las fiestas organizadas por Cayetano gentil, el protagonista real cuyo nombre se cambiaría por el de Santiago Nasar en *Crónica de una muerte anunciada*.

Aquél fue el año de Cayetano Gentile, que celebró sus vacaciones con tres bailes espléndidos. Para mí fueron fechas de suerte, porque en los tres bailé siempre con la misma pareja. La saqué a bailar la primera noche sin tomarme el trabajo de preguntar quién era, ni hija de quién, ni con quién. Me pareció tan sigilosa que en la segunda pieza le propuse en serio que se casara conmigo y su respuesta fue aún más misteriosa:

³⁷ Ibid. p. 343.

³⁸ Ibid. p. 412.

-Mi papá dice que todavía no ha nacido el príncipe que se va a casar conmigo³⁹.

Su segundo encuentro con ella se produjo años más tarde cuando la invitó a un baile y ella aceptó. Acompañado por su hermana, acudió a la cita en un hotel de la ciudad, donde bailaron hasta que ella se percató de que era la medianoche y se zafó de él para irse a su casa: “A las doce en punto se asustó por la hora y me dejó plantado en mitad de la pieza”⁴⁰. Las memorias se cierran con la carta en la que le anunciaba su viaje a Ginebra, y donde le exigía una respuesta o se quedaría a vivir para siempre en Europa. Transcurrida una semana encontraba la respuesta a su espera en la recepción del hotel donde se alojaba.

No hay nada más allá de una presentación formal de la mujer que sería su esposa, y la actuación ejemplar y perfecta del pretendiente. García Márquez se ve protector de su vida privada y advierte sobre ello en sus memorias, de lo cual el lector puede deducir la determinación esquiva con la que afronta sus memorias:

En fin, era tímido y triste, como buen caribe, y tan celoso de mi intimidad que cualquier pregunta sobre ella la contestaba con un desplante retórico. Estaba convencido de que mi mala suerte era congénita y sin remedio, sobre todo con las mujeres y el dinero⁴¹.

Cabe señalar aquí, además, una conversación que tuvo con Gerald Martin, donde le preguntaba por Tachia Quintana, “Bueno, eso pasó”⁴², le dijo. María Concepción Quintana, su verdadero nombre, era una joven española con la que mantuvo una relación sentimental en París, y que no recogen las memorias. Una relación a la que nunca había hecho referencia a pesar de terminar en un embarazo interrumpido a los cuatro meses y ser la historia que en parte alimentó

³⁹ Ibid. p. 258.

⁴⁰ Ibid. p. 417.

⁴¹ Ibid. p. 398.

⁴² Gerald Martín, op. cit. p, 241

la novela de *El coronel no tiene quien le escriba*, que escribía mientras vivían juntos. Una historia apasionada y la más intensa de su vida. Las indagaciones de Gerald Martin tuvieron como respuesta un “No” rotundo. García Márquez no estaba dispuesto a escarbar en sus relaciones amorosas, en el lado oscuro de su vida privada. Por eso siempre repetía que ha vivido tres vidas, igual que todo el mundo, la pública, la privada, y la secreta, y que esa última era la buena para escribir. Un guiño entonces para buscar sus secretos en sus novelas. Reproduzco aquí su alusión a este tema durante una conferencia en México en la que hablaba de su proyecto de escribir sus memorias:

Lo que me interesa no se me olvida nunca. En la escritura de estos textos estoy tratando de no emplear para nada mi imaginación. Cuando escribo no hago sino recordar. He ganado una gran fama de ser inventor de fábulas, cuando en realidad no he inventado nada. Al escribir mis memorias me doy cuenta de que estoy escribiendo un hecho vivido: el de mis novelas, y me doy cuenta también de que he vivido tres vidas, la vida pública, la vida privada y la vida secreta. La buena para escribir es la secreta⁴³.

Como resumen de este capítulo se puede decir que García Márquez no había retratado su vida íntima en sus memorias. No se trata de memorias confesionales. Los “huecos” tal como los llama Anna Caballé, quedan evidenciados al concluir la lectura de la obra. Su vida íntima, es decir, secreta, es silenciada y esquivada. Un hecho que no se puede en ningún momento atribuir a las lagunas de la memoria como mecanismo reproductor y reconstructor del “Yo”, sino a una predeterminación a silenciar todo lo que concernía al autor y sus secretos. Las escasas referencias que hace a algunos hechos, que se podían considerar de alguna manera pertenecientes a su ámbito íntimo y privado, creo que eran imprescindibles para el relato y para los

⁴³ Pablo Espinoza, “La novela que siempre Gabo quiso escribir”, *La jornada*, México, domingo 6 de octubre de 2002. [En línea] <http://www.jornada.unam.mx/2002/10/06/04an1cul.php?origen=cultura.html>. Consultado el 11 de enero de 2015.

objetivos trazados por el memorialista. Hace, sobre todo, referencias neutralizadas y sin entusiasmo de desnudamientos, pero necesarias porque quería dejar ciertos matices que guiaran la lectura de las ficciones en clave real. Así, destacar la integridad que había entre su vida, sus memorias y sus novelas era su máxima preocupación, más allá de desvelar verdaderas intimidades y hacer confesiones que podían, tal vez a su parecer, dañar su imagen pública. Prioriza una imagen ejemplar de un joven en busca de cumplir su sueño de ser escritor, y no la quiso obscurecer con episodios confesionales que pudiesen acaparar la atención del lector, y frivolisasen su imagen pública que había conseguido, y lo había llevado a los altos círculos de personalidades del mundo.

3.5. Lagunas, silencios e invenciones

Los recuerdos a veces con el paso del tiempo sucumben a los diversos mecanismos de la memoria, que los borra o los desfigura. Cuando un autobiógrafo o un memorialista deciden desde su madurez reconstruir su vida se encuentran, temporalmente, muy distanciados de los hechos, lo que puede dar lugar a invenciones frutos de la desfiguración, o simplemente a los olvidos que derivan de las eliminaciones de los recuerdos de la memoria. Sin embargo, frente a los olvidos que impone el mecanismo de la memoria, existen los que responden a las decisiones del autor. Es decir que el hecho de olvidar un recuerdo o un episodio se debe a la elección del autor. De ahí los silencios y huecos que se perciben en un texto memorialístico al terminar su lectura.

En *Vivir para contarla* García Márquez expresa a menudo la dificultad que encuentra a la hora de evocar un recuerdo en su totalidad. La reconstrucción se hace a medias, o no logra ubicarlo en el tiempo. Se acuerda de la primera imagen nítida que tuvo de su madre pero le resulta imposible recordar en qué año: “Pues la primera imagen concreta que tengo de ella es de varios años después, nítida e

indudable, pero no he logrado situarla en el tiempo”⁴⁴. Lo mismo afirma cuando busca la nota que le había mandado al periódico *El Espectador* junto con su primer cuento, y que no encontraba por ningún sitio y tampoco se acordaba de su contenido: “De la cual no recuerdo ni una letra”⁴⁵. Su vocación por la música tampoco escapaba a esta falta de exactitud. No se acordaba de su génesis: “Hasta donde recuerdo, mi vocación por la música se reveló en esos años por la fascinación que me causaban los acordeoneros con sus canciones de caminantes”⁴⁶. Éstos y más ejemplos donde el autor no se acuerda de nombres de profesores, de libros leídos, de alguna nota que se le había encargado,...etc.

Si en los anteriores recuerdos García Márquez reconoce que no llega a desempolvar el recuerdo en su totalidad, y que sólo se acuerda de una parte, hay otros fragmentos en que la elisión entre invención y realidad es llevada al máximo y nos hace dudar de la realidad de lo que cuenta. El autor se confunde, y ya no se acuerda de lo real y de lo ficticio. Hay muchos momentos en los que nos adentra en este mundo de falsos recuerdos que aúnan la realidad y la imaginación. No miente. Advierte de las dificultades. Pero el recuerdo pasa a ser una imagen de cuya existencia duda él mismo. El primero de esta clase de recuerdos, el más persistente según su autor, es la imagen cuando era niño sentado en la puerta de su casa “con un casco prusiano y una escopetita de juguete, viendo desfilas bajo los almendros el batallón de cachacos sudorosos”⁴⁷. Fueron los soldados que dispararon a los jornaleros de la compañía bananera durante la huelga de 1928. El recuerdo lo califica de “nítido” pero pronto hace que la imaginación forme parte de él:

Pero no hay ninguna posibilidad de que sea cierto. El uniforme, el casco y la escopeta coexistieron, pero unos dos

⁴⁴ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p.138.

⁴⁵ *Ibid.* p. 271.

⁴⁶ *Ibid.* p. 106.

⁴⁷ *Ibid.* p. 73.

años después de la huelga y cuando ya no había tropas de guerra en Cataca⁴⁸.

A la misma visión imaginaria se ha sometido la reconstrucción del recuerdo del duelo en que el abuelo mató a Medardo Pacheco. El autor no disponía de una versión real de los hechos, sino de lo que escuchó de la abuela ya medio lunática: “Las evocaciones más frecuentes e intensas, con las cuales habíamos conformado una versión ordenada, las hacía la abuela Mina ya ciega y medio lunática”⁴⁹. La demencia se acapara del recuerdo y lo interpreta.

Durante un examen oral en la universidad el profesor lo interrumpía para asegurarse de que dominaba el significado de una de las palabras que usaba. Se trataba de “Prescribir”. Años después este recuerdo ya no se sabía si era real o de la pura imaginación del autor:

-Prescribir es adquirir una propiedad por el transcurso del tiempo –le dije.

Él me preguntó de inmediato:

-¿Adquirirla o perderla?

Era lo mismo, pero no le discutí por mi inseguridad congénita [...]. Años después le comenté el incidente y no lo recordaba, por supuesto, pero entonces ni él ni yo estábamos seguros siquiera de que el episodio fuera cierto⁵⁰.

Cuando intenta evocar los recuerdos de su paso por la universidad de Cartagena, sólo encuentra lagunas en su memoria. Era la incapacidad de recordar los hechos:

Además los profesores que conocían mis gambetas con la censura sufrían más que yo buscando el modo de ayudarme en los exámenes. Hoy, tratando de contarlos, no encuentro

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibid. pp. 46-47.

⁵⁰ Ibid. p. 291.

aquellos días en mis recuerdos, y he terminado por creerle más al olvido que a la memoria⁵¹.

Tampoco consigue recordar el día a día en la Universidad Nacional de Bogotá: “La vida diaria era más llevadera en la Universidad Nacional. Sin embargo, no logro encontrar en la memoria la realidad de aquel tiempo.”⁵². Con la misma confusión relata la violencia de “la noche negra de Aracataca”, una degollina legendaria con un rastro tan incierto en la memoria popular que no hay evidencia cierta de si en realidad sucedió⁵³.

Durante su viaje a Aracataca para vender la casa de los abuelos relata la anécdota de Vita, una sirvienta que había trabajado en la casa de sus abuelos.

Al final del camellón vimos el prime ser humano: una mujer menuda de aspecto empobrecido, que apareció con una ollita de peltre cuya tapa mal puesta marcaba el compás de su paso. Mi madre me susurró sin mirarla: -Es vita. Yo la había reconocido. Trabajó desde niña en la cocina de mis abuelos, y por mucho que hubiéramos cambiado nos habría reconocido, si se hubiera dignado mirarnos. Pero no: pasó en otro mundo. Todavía hoy me pregunto si Vita no había muerto mucho antes de aquél día⁵⁴.

Este último es el primer relato que sacude la atención del lector, que quizás había empezado la lectura de unas memorias, que creía diferentes del resto de las líneas narrativas de García Márquez. Aquí, y en los ejemplos citados antes se ve la sutilidad del autor para introducir en un relato aparentemente normal y verídico un matiz que lo cambia todo. Desorientación y perplejidad siente el lector, ¿Era Vita? ¿Era un recuerdo imaginado por el autor? ¿Era real el episodio del examen oral?

⁵¹ Ibid. p. 357.

⁵² Ibid. p. 285.

⁵³ Ibid. p. 51.

⁵⁴ Ibid. p. 30.

¿Y el recuerdo de la buena relación con los profesores es de su imaginación? Estos ejemplos dan una visión del recuerdo y de la memoria de García Márquez. Medios recuerdos que relata pero que al final se quedan en la cuerda floja por no saber si correspondían más a la imaginación o a la realidad, porque desde luego les deniega el sello de la autenticidad. En fin aquí se ve que *Vivir para contarla* no queda al margen del poder imaginativo de su autor, y en consecuencia el lector empieza a afrontar la lectura de las memorias de manera diferente. Está dispuesto a aceptar parte de los recuerdos que parecen confusos y absurdos como reales, aceptando así que el realismo mágico del autor no solo tiene cabida en sus novelas sino que se extiende a sus memorias. Los permanentes avisos del autor, sus advertencias de su incapacidad de evocar recuerdos fijos y nítidos avala como dice Lejeune su pretensión y su búsqueda de la veracidad.

Sin embargo, al olvido y la confusión, le sumamos la incredulidad que producen ciertos hechos narrados en estas memorias. García Márquez cuenta el incidente del loro de cien años que tenían en la casa del abuelo. Un loro cuyas palabras evocaban episodios de la historia colombiana:

Otra voz era de Lorenzo el Magnífico, el loro de cien años heredado de los bisabuelos, que gritaba consignas contra España y cantaba canciones de la guerra de independencia. Tan cegato estaba que se había caído dentro de la olla del sancocho y se salvó de milagro porque apenas empezaba a calentarse el agua. Un 20 de julio, a las tres de la tarde, alborotó la casa, con chillidos de pánico: -¡El toro, el toro! ¡Ya viene el toro! [...] Las mujeres de la casa, que sabían hablar con él, sólo entendieron lo que gritaba cuando un toro cimarrón escapado de los toriles de la plaza irrumpió

en la cocina con bramidos de buque y embistiendo a ciegas los muebles de la panadería y las ollas de los fogones⁵⁵.

En esta misma línea narra un episodio no del todo libre de invención sino lo consideramos como una verdadera anécdota ficcional. Cuando ayudaba a ordenar los baúles de la mudanza en la nueva casa de Cartagena, se topó con un saco que contenía los restos de su abuela Tranquilina Iguarán:

Sin embargo, la impresión mayor la sentí cuando traté de mover un talego sin forma que se me escapaba de las manos. Eran los restos de la abuela Tranquilina que mi madre había desenterrado y los llevaba para depositarlos en el osario de San Pedro Claver, donde están los de mi padre y la tía Elvira Carrillo en una misma cripta⁵⁶.

Contra posibles objeciones, el autor esgrimiría que la realidad latinoamericana difiere de la realidad en otros lugares del mundo. Lo que podemos percibir e interpretar como imposible e inverosímil, él lo ve como una realidad incluso cotidiana del caribe colombiano como ya lo expresó a Plinio Apuleyo Mendoza:

-[...] Tengo la impresión de que tus lectores europeos suelen advertir la magia de las cosas que tú cuentas, pero no ven la realidad que la inspira...

-Seguramente porque su realismo les impide ver que la realidad no termina en el precio de los tomates o de los huevos. La vida cotidiana en América Latina nos demuestra que la realidad está llena de cosas extraordinarias.⁵⁷

El autor habla también de los restos de su padre, depositados en el osario de San Pedro, junto con los de su tía Elvira. Sin embargo sabemos que cuando se desarrolla esta anécdota Gabriel Eligio estaba

⁵⁵ Ibid. p.45.

⁵⁶ Ibid. p. 426.

⁵⁷ Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez, op., cit. pp. 46- 47.

aún vivo. A la rareza del desentierro se suma la inclusión imaginaria de la muerte del padre, que falleció en 1984 en Cartagena.

Si lo que hemos comentado hasta ahora son combinaciones entre la ficción y la realidad en las memorias, existen manipulaciones voluntarias por parte del autor para hacer coincidir y comprimir ciertos acontecimientos claves de su vida. El primero, y sobre el cual coinciden biógrafos como Dasso Saldívar es la fecha del viaje que empezó en Barranquilla, cuando su madre fue a verlo y pedirle que la acompañara a vender la casa de Aracataca. El autor fija este hecho en 1950, mientras que el viaje ocurrió en 1952. Jorge García Usta en un artículo explica la motivación que hay detrás de esta manipulación voluntaria y que no se puede atribuir a la equivocación ni al olvido:

Creo que esto responde a la intención de dar una visión mágica de su vida, pero es el resultado de un proceso de selección narrativa racional y que no tiene nada de mágico. Omite cosas deliberadamente y llega a negar que militó en el Partido comunista de Colombia, al que sí perteneció. Es una forma extrañísima de reescribir su pasado. Abusa de la memoria y de la desmemoria y trata de imponer hechos sobre la base de su autoridad canónica como escritor⁵⁸.

Jorge García usta ha señalado más imprecisiones y simplificaciones en las que incurrió García Márquez al escribir sus memorias. Pero cuando las investigué en la obra encontré que ya habían sido corregidas. Creo que se refería a la revisión editorial del libro. De estas equivocaciones, que sí encontré en una edición en internet, era la fijación de la fecha de la muerte del guerrillero colombiano Guadalupe Salcedo en el 6 de junio de 1977, cuando la fecha real era el 6 de junio de 1957. Y al cocinero Juan de las Nieves, figura bohemia de Cartagena en los años cuarenta le cambia el nombre

⁵⁸ Jorge García Usta, "Los errores y fabulaciones de las memorias de García Márquez", *Noticias Literarias*, 2006. [En línea]: http://www.noticiasliterarias.com/cultura/letras/Cultura_letras%2023.htm#arriba

por José Dolores. Otra equivocación es cuando García Márquez afirma que, cito una edición en internet: “Los conservadores habían gobernado el país desde la independencia de España, en 1830, hasta la elección de Olaya Herrera un siglo después” una clara confusión del autor. Esta frase ha sido sustituida por la siguiente: “Los conservadores, que habían gobernado el país durante largos años desde la independencia de España, en 1819, no daban muestras de liberalización”⁵⁹.

Cuando relata el drama del duelo que enfrentó a su abuelo con uno de sus compañeros de la Guerra de los Mil Días, deja constancia de la presencia del binomio ficción- realidad en sus recuerdos: “Fue el primer caso de la vida real que me revolvió los instintos de escritor y aún no he podido conjurarlo”⁶⁰. Hablar de la existencia de una «vida real» hace pensar en la existencia de otra ficcional. Sin embargo, no sabemos hasta qué punto el autor quiere reconocer la existencia de esta dualidad, de estos dos tipos de recuerdos en sus memorias.

Esta ambigüedad textual trasciende el ámbito de las memorias para abarcar las entrevistas que el autor había concedido a lo largo de su vida. A mi parecer García Márquez no podía, o quizás no quería, marcar la línea divisoria entre lo real y lo mágico en su vida. Dejar imperante la ambigüedad garantiza la continuidad de la magia de su obra:

Hoy es incontable el número de entrevistas de que he sido víctima a lo largo de cincuenta años y en medio mundo, y todavía no he logrado convencerme de la eficacia del género, ni de ida, ni de vuelta. La inmensa mayoría de las que no he podido evitar sobre cualquier tema deberán considerarse como parte importante de mis obras de ficción, porque sólo son eso: fantasías sobre mi vida⁶¹.

⁵⁹ García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, op. cit. p., 229.

⁶⁰ *Ibíd.* p. 47.

⁶¹ *Ibíd.* p. 484.

Sin embargo, el autor, por otra parte, intenta justificar las ambigüedades de las que hemos hablado. Cuando narra la masacre de las bananeras, encuentra discrepancias en los recuerdos de todos sobre el número de las víctimas, de ahí introdujo en el relato una explicación que podía ser extendida al resto de sus recuerdos: “Tantas versiones encontradas han sido la causa de mis recuerdos falsos.⁶² Los que parecían irreales para los lectores, como el relato del fauno que vio subir al tranvía una medianoche a su regreso a casa, y cuya pesadilla lo despertó aquella misma noche, García Márquez concluye que no es importante si un hecho es real o imaginado, sino hay que percibirlo como una experiencia vivida. De ello, quizás quiere que no paremos a discutir lo imaginario y lo real en sus memorias, porque todos al final eran vividos, unos en la realidad y otros en el sueño:

[...] en el último tranvía subió un fauno de carne y hueso. [...] La realidad me convenció de que no podía dudar, porque su cornamenta y sus barbas eran tan montaraces como las de un chivo. [...] La mañana siguiente ya no supe si en realidad había visto un fauno en el tranvía o si había sido una alucinación dominical. [...]. Pero lo esencial para mí no terminó por ser si el fauno era real, sino que lo había vivido como si lo fuera. Y por lo mismo —real o soñado— no era legítimo considerarlo como un embrujo de la imaginación sino como una experiencia maravillosa de mi vida⁶³.

Aunque las invenciones y ambigüedades nos hacen dudar de los recuerdos, conociendo la trayectoria de García Márquez terminamos por compartir sus vivencias reales e irreales, y nos hacemos cómplices de su imaginación. En cuanto a las lagunas y dificultades que confiesa haber encontrado al afrontar la recuperación de ciertos recuerdos, no parecen ser de importancia. Se trata de recuerdos que no horadan ni

⁶² *Ibíd.* p.73.

⁶³ *Ibíd.* p. 295.

dejan espacios en blanco en el texto memorialístico. Sin embargo, no impiden plantear ciertas preguntas acerca de algunos recuerdos tan precisos y nítidos que remontan a su primera infancia y que se recuerdan sin objeción ninguna, lo que no ocurre con su vida diaria en las universidades por ejemplo. ¿Paradojas de la memoria, o decisiones del autor a la hora de seleccionar lo que había que recordar y lo que había que omitir? Podemos restar importancia a estos lapsus, fuesen impuestos por el olvido o adoptados por el autor, ya que, como ya lo hemos señalado, no afectan a facetas de su vida privada, que podían aportar novedades, nunca antes reveladas, al relato.

Algunas veces podemos sospechar que el autor haya recurrido a algún tipo de diario, o apuntes relacionado con su vida para reconstruir algunos recuerdos. Impresiona por ejemplo que se acuerde del minuto y la hora de algún acontecimiento, de ciertos colores y olores, de descripciones “novelísticas” de lugares y paisajes. Recuerda por ejemplo la primera oportunidad que tuvo para ejercer de reportero y cubrir una manifestación estudiantil en Bogotá: “La ocasión me salió al paso a las once y veinte minutos de la mañana del 9 de junio de 1954, cuando regresaba de visitar a un amigo en la cárcel Modelo de Bogotá”⁶⁴.

Cuando pone punto final a sus memorias, quedan grabados los grandes pilares que las sustentan. Su infancia con sus abuelos y sus padres; su vocación y su vida pública como periodista y la situación sociopolítica del país. Entre infancia, periodismo y política brilla por su ausencia la vida íntima, sentimental y secreta del autor. Fue vedada por completo por el protagonista. Las escasas referencias pasan casi desapercibidas por carecer de peso confesional. Sin embargo, otorgándole el beneficio de la duda, podemos preguntar si el autor, hasta 1955, disponía de una vida íntima que merecía ser contada. Algunos de sus amigos de la época hablaban de un joven tímido al que no se le conocía novia ninguna, ni trataba con las mujeres como ellos. Este beneficio se lo revocamos cuando sabemos que siempre había sido

⁶⁴ *Ibíd.* p. 473.

partidario de que la vida secreta jamás se desvela. Y aún más cuando nunca hablaba de Tachia Quintana con la que vivió durante un año en París. Una relación que se consideraba de las más intensas y comprometedoras, o quizás la única de este carácter.

Para concluir *Vivir para contarla* es un libro de memorias en el cual García Márquez quiere dejar, en primera persona, la imagen que él quería que perpetuara. Su infancia, su génesis como escritor, la situación sociopolítica del país, y su formación periodística fueron los temas esenciales que ocuparon este libro. También se dan claves para poder hacer una lectura real de sus ficciones. Pero, no se hacen confesiones, ni se revelan secretos. Esta vida secreta, la que sirve para escribir, tal como lo decía, hay que rastrearla y descifrarla en sus ficciones, como se verá en la tercera parte de la tesis.

IV. *Vivir para contarla*: descripción y análisis literario

4.1. Contexto histórico: el drama de la guerra de los Mil Días

El comienzo cronológico elegido por Gabriel García Márquez para sus memorias remite al viaje que efectúa con su madre a Aracataca para vender la casa de sus abuelos. Sin embargo, la dimensión histórica de la vida familiar lleva al autor aún más allá de su nacimiento para reconstruir el contexto histórico que envolvió el drama familiar, y su llegada a Aracataca. El ejercicio de la memoria personal conlleva necesariamente la evocación de la memoria colectiva e histórica. Así, García Márquez, al relatar desde su memoria las circunstancias del éxodo de su abuelo y su profesión de coronel, se sumerge en un episodio histórico de la Colombia de finales del siglo XIX. La necesidad de hurgar en las raíces del autor le ha hecho pasar desde la memoria personal a la colectiva e histórica. Pierre Nora en su libro *Entre mémoire et Histoire, la problématique des lieux* se refiere a este juego entendiendo por historia la memoria colectiva de la sociedad. En última instancia la necesidad de la memoria es una necesidad de historia:

Tout ce que l'on appelle aujourd'hui mémoire n'est donc pas de la mémoire, mais déjà de l'histoire. Tout ce que l'on appelle flambée de mémoire est l'achèvement de sa disparition dans le feu de l'histoire. Le besoin de mémoire est un besoin d'histoire.⁶⁵

Así, García Márquez rememora en *Vivir para contarla* uno de los orígenes de la inestabilidad de su país. Se trata de la guerra de Los Mil Días en la que se enfrentaron las dos fuerzas políticas del país, los liberales y conservadores, entre 1899 y 1902. Una guerra sangrienta en la que murieron cerca de cien mil personas. Esta es la guerra civil más grande que azotó a este país latinoamericano. Las fuerzas gubernamentales conservadoras eran muy disciplinadas y contaban con

⁶⁵ Pierre, Nora, *Entre Mémoire et Histoire, la problématique des lieux*, Paris, Gallimard, 1984, p. 25.

la ayuda efectiva de los Estados Unidos, mientras que los liberales, inferiores y divididos en guerrillas, fueron respaldados por Venezuela, Ecuador y Nicaragua. Los enfrentamientos terminaron con la derrota de los liberales, y la firma de un acuerdo de paz conocido por el tratado de Neerlandia al que asistió el coronel Nicolás Márquez, y su hijo ilegítimo, que luchaba en el bando conservador.

El único de los tíos que tuvo una resonancia pública fue el mayor de todos y el único conservador, José María Valdeblánquez, que había sido senador de la república durante la guerra de los Mil Días, y en esa condición asistió a la firma de la rendición liberal en la cercana finca de Neerlandia. Frente de él, en el lado de los vencidos, estaba su padre⁶⁶.

El abuelo del autor de *Vivir para contarla* era un soldado que luchaba en las filas de los liberales. Desde entonces el calificativo de coronel no se separaba de su nombre. La versión de los hechos contados en sus memorias son anécdotas magnificadas y contadas por el abuelo a su nieto, que se quedó fascinado por el triunfalismo ficticio del coronel derrotado. Sobre todo cuando las visitas a la casa de Aracataca quedaron marcadas para siempre por la del general Rafael Uribe Uribe y Benjamín Herrera, dos figuras históricas de la política colombiana.

Tiene un doble objetivo al tratar la guerra de los mil días, un hecho histórico y de importante significado nacional. Por una parte, García Márquez define a la figura de su abuelo como testigo y participante en esta guerra, y por consiguiente una fuente inagotable, si bien subjetiva, de este drama que vivió su país. Por otra parte, el autor toma parte en el asunto e intenta reconstruir aunque de manera no tan lograda como las matanzas del banano y los disturbios del bogotazo, las circunstancias de aquella guerra que “dejó unos ochenta mil muertos

⁶⁶ Gabriel, García Márquez, *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori, 2002, p. 78.

de ambos bandos en una población de cuatro millones escasos”⁶⁷; y que determinó sus inclinaciones ideológicas que simpatizaban con los liberales, y condenaban a los conservadores por ser los instigadores de los conflictos y la causa de los dramas de Colombia: “Hay un claro señalamiento contra el Partido Conservador como agente de la violencia armada”⁶⁸. Cuando hablaba de Ramiro, un amigo de Cartagena, recuerda las conversaciones que mantenía con sus padres, y que dejaban entrever su complacencia con el partido liberal y las ansias de saber más de sus batallas.

En nuestras largas charlas bajo los frondosos fresnos de Turbaco, ellos me aportaron datos invaluable de la guerra de los Mil Días, el venero literario que se me había extinguido con la muerte del abuelo. De ella tengo todavía la visión que me parece más confiable del general Rafael Uribe Uribe, con su prestancia respetable y el calibre de sus muñecas.⁶⁹

Con este relato histórico lo que hace el autor es determinar el preámbulo de la llegada de sus abuelos a Aracataca. Un hecho que condicionará la vida de esta familia, y que le será transmitido por los testimonios y cuentos del abuelo durante su infancia. Este proceso implica memoria individual, colectiva e histórica. Los acontecimientos contados a través de un tercero o terceros que serían el colectivo social al que pertenecía. Paul Ricoeur se refiere a la aportación de Maurice Halbwachs que habla de la necesidad de tener información del pasado, de ahí la constitución de la memoria personal⁷⁰.

Las consecuencias de esta guerra planean sobre el diario de esta familia y moldean sus esperanzas de recibir una pensión compensatoria por los años de lucha del coronel.

⁶⁷ Ibid. p. 266.

⁶⁸ Iván, Jiménez, “Historia, memoria y narrativa en *Vivir para contarla* de Gabriel García Márquez”, Universidad Paris 8, p. 72. [En línea] www.bdigital.unal.edu.co/14108/1/3-7896-PB.pdf

⁶⁹ Gabriel, García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 361.

⁷⁰ Paul, Ricoeur, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Seuil, 200, p. 145.

Fue la primera vez que oí aquella palabra mítica que sembró en la familia el germen de las ilusiones eternas: la jubilación. Había entrado en la casa antes de mi nacimiento, cuando el gobierno estableció las pensiones para los veteranos de la guerra de los Mil Días. El abuelo en persona compuso el expediente, aun con exceso de testimonios jurados y documentos probatorios [...] «No se preocupen –nos decía el abuela- la plata de la jubilación ha de alcanzar para todo»⁷¹.

Sin embargo, todo quedó en una vana ilusión, “y tanto él como su esposa y sus herederos más cercanos siguieron esperándola hasta la muerte”⁷².

Es evidente entonces el hilo conector que quiere García Márquez entablar entre la guerra y los problemas de su familia. Una vuelta al origen para el esclarecimiento de cómo había afectado a sus abuelos. La conexión es la figura del abuelo. No obstante, no hay que olvidar las generalizaciones a las que aspira el autor. El drama humano no sólo es personal o familiar sino que se extiende al resto de la sociedad.

La perduración de las huellas de la guerra y su llegada a la imaginación del autor y la consiguiente convivencia con la esperanza de recibir la jubilación calaron en el imaginario de Gabriel García Márquez. No se podía concebir sus memorias sin que este tema fuera clave y central en ellas. De ahí su primer planteamiento del tema en su novela *La casa que no pudo ver la luz* por falta de dominio de las técnicas narrativas.

Pretendía ser un drama de la guerra de los Mil Días en el Caribe colombiano, del cual había conversado con Manuel Zapata Olivella, en una visita anterior a Cartagena. En esa ocasión, y sin relación alguna con mi proyecto, él me regaló

⁷¹ Gabriel, García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p.89

⁷² *Ibíd.*

un folleto escrito por su padre sobre un veterano de aquella guerra, cuyo retrato impreso en la portada, con el liquilique y los bigotes chamuscados de pólvora me recordó de algún modo a mi abuelo. [...] por eso pensé en escribir una novela con el título de La casa sobre la epopeya de una familia que podía tener mucho de la nuestra durante las guerras estériles del coronel Nicolás Márquez⁷³.

La recreación de estos hechos en *Vivir para contarla* no es casual, nada de lo que relata lo es. Reconstruye la metamorfosis de su persona tal como lo hace con sus personajes novelescos. Aquí es la guerra y la transformación a la que somete a sus abuelos, a sí mismo, y a la sociedad colombiana en general. Además, esta referencia da las claves de lectura desde una perspectiva real de algunas de sus novelas, cuyo tema de inspiración es la guerra de los Mil días, sobre todo *El coronel no tiene quien le escriba* y *Cien años de soledad*, que analizo en la tercera parte de este trabajo.

4.2. El marco temporal y orden cronológico del relato

En *Le pacte autobiographique, L'ordre de récit* Philippe Lejeune trata el tema del orden cronológico a seguir en las autobiografías. Es un tema de importancia surgido a raíz de las preguntas que suelen plantear los autobiógrafos acerca de qué orden es el más apropiado para contar la singularidad y la complejidad de la vida propia. “Quel ordre suivre pour raconter sa vie?”⁷⁴, pregunta Philippe Lejeune. Asegura que nueve de cada diez autobiografías empiezan por el relato de nacimiento, para luego seguir lo que se llama «orden cronológico». Este orden “natural” no deja de suponer grandes problemas de índole lineal para el autobiógrafo sobre todo cuando relata su infancia. Una etapa de vida en la que se confunden las fechas y los episodios, y

⁷³ Ibid. p. 383.

⁷⁴ Philippe, Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 197. “¿Qué orden seguir para contar uno su vida?”. (Trad., nuestra).

respetar el orden cronológico se convierte a veces en un quebradero de cabeza:

Fatalement aussi l'autobiographe éprouve, au moins pour le récit d'enfance, une certaine difficulté à respecter cet ordre: ses souvenirs sont mal datés, il craint de confondre les époques; sa mémoire lui joue des tours - l'oubli, le souvenir qui revient après coup, le document retrouvé ultérieurement et qui dément le souvenir, etc.⁷⁵

En su estudio, Lejeune sitúa al lector como una de las razones por la cual muchos autobiógrafos optan por el orden lineal en sus relatos. Romper este esquema levanta las sospechas y recelos de los lectores, que perciben el texto como algo artificial, cuando el relato tradicional le confiere el carácter de experiencia vivida.

Sin embargo, tal razón no impide que este género construya la estructura que se vea oportuna. Cuando algunos autobiógrafos se lamentan de los límites del género y su insuficiencia para expresar la complejidad de sus historias, Lejeune se pregunta por qué no inventan formas y estructuras que ellos vean oportunas para las exigencias del ejercicio que emprenden:

Quand on voit un autobiographe se plaindre des limites et des insuffisances du genre, qui ne lui permettent pas d'exprimer la complexité de son histoire ou la profondeur de ses sentiments, il faut lire ces passages come un aveu de son conformisme. Qui l'oblige à utiliser le moule tout fait du récit linéaire? Que n'invente-t-il, justement, la forme qui convient a son experience?⁷⁶

⁷⁵ *Ibidem*. "Inevitablemente también la autobiografía experimenta, al menos en lo que se refiere al relato de infancia, una cierta dificultad a la hora de respetar este orden: los recuerdos están mal fechados, se pueden confundir las épocas; la memoria juega malas pasadas –el olvido, el recuerdo que vuelve después, el documento encontrado posteriormente y que desmiente el recuerdo anterior, etc.". (Trad. Ana Torrent).

⁷⁶ *Ibid.* p. 200. "Cuando vemos a un autobiógrafo quejarse de los límites y de las carencias del género, que no le permiten expresar la complejidad de su historia o de la profundidad de sus sentimientos, hay

Estas reflexiones del teórico francés abren entonces al género autobiográfico y a los que lo ejercen las puertas de adoptar cualquier estructura o formato que ayude a su empresa. Ceñirse al orden cronológico tradicional no es una obligación, ni un criterio para medir la veracidad del relato de vida.

Volvamos a *Vivir para contarla* para preguntarnos, en nuestro caso, por el orden cronológico adoptado por Gabriel García Márquez en su relato para reconstruir su vida. Antes de hacerlo hay que recordar que el marco temporal que cubren estas memorias va desde el supuesto “nacimiento” del autor hasta 1955. El relato se cierra con el viaje del protagonista a Ginebra como corresponsal del periódico *El Espectador*.

Desde la primera página del primer capítulo vemos que García Márquez ha optado por romper los modelos tradicionales de la literatura del yo. Cuando hemos dicho que las memorias terminan en el año 1955, la fecha que se deduce del comienzo del relato es de 1950 cuando efectuaba su viaje con su madre a Aracataca para vender la casa de los abuelos:

Mi madre me pidió que la acompañara a vender la casa. Había llegado a Barranquilla esa mañana desde el pueblo distante donde vivía la familia y no tenía la menor idea de cómo encontrarme⁷⁷.

Casi se empieza por el final, lo que me recuerda el ejemplo citado por Lejeune de los autores que se inventan las estructuras temporales del relato. Se trata de Mikhail Zochtchenko, que ha contado su juventud al revés, remontando progresivamente desde su juventud, a la adolescencia, y de ésta a la infancia para llegar al imposible recuerdo de su nacimiento. Quizás este ejemplo sea demasiado sistemático, pero hay una similitud entre los dos comienzos.

que interpretar estos pasajes como una muestra de su conformismo. ¿Quién le obliga a utilizar el molde ya hecho del relato lineal? ¿por qué no inventa él mismo la forma que conviene a su experiencia?”. (Trad. Ana Torrent).

⁷⁷ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op., cit. p. 9.

Así pues, García Márquez abre sus memorias con el recuerdo de este viaje que consideraba importante en su vida. Un comienzo parecido al de las novelas, y que no parece gratuito. El autor curtido en el género novelístico y en las técnicas de narración y fabulación se habría preocupado por envolver sus vivencias en un relato diferente a lo tradicional, además de lograr la conciliación y equilibrio entre literatura e historia, obra de arte y discurso verídico⁷⁸, si aún hay voces que despojan a los relatos de vida de valor estético. Lejeune por su parte avala estas estructuras más propias de la novela y asegura que la autobiografía puede servirse de cualquier forma sin que afecte su asunción de veracidad:

El lector no percibe de la misma manera un texto que empieza centrándose en la experiencia de un personaje (por ejemplo: “El cielo se había alejado por lo menos diez metros. Seguía sentada, sin nada encima. El choque debió romper las piedras, mi mano derecha titubeaba sobre los escombros”) y un texto en el que aparece desde un principio la voz del narrador (“Nací a finales del siglo XIX; era el más pequeño de ocho hermanos. Vivíamos en la periferia en Saint- Maur-des-Fossés...”). El uso de la primera técnica es muy frecuente en las novelas o en el reportaje, el uso de la segunda, en la autobiografía. Está claro que solo se trata de generalizaciones: los usos cambian, y el relato autobiográfico, en el sentido estricto de la palabra, tiende a asimilar progresivamente las técnicas que están presentes en el campo de la ficción⁷⁹.

Al darle este aspecto novelístico a sus memorias el autor aspira también a no romper con su línea de creación literaria. Sus lectores ya

⁷⁸ Anna, Caballé, *Figuras de la autobiografía*, Revista de occidente, 1987, N 74-75, pp. 103-119.

⁷⁹ Philippe, Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pp. 136-137. (los dos comienzos citados dentro de esta cita son, y tal como lo anota el autor son respectivamente principio del Astragale, 1965, de Albertine Sarrazin y de Mes écoles, 1977, de Edouard Bled).

están acostumbrados a un tipo de escritura que constituye su seña de identidad literaria, y si bien se trata de unas memorias, alejarse mucho de sus anteriores esquemas supondría quizás defraudar las expectativas del público.

A parte de esta preocupación por la parte literaria de su relato, otra lectura y explicación de este comienzo es debida a la significación del recuerdo de este viaje. El autor lo considera como su verdadero nacimiento, por lo cual lo adoptó como hecho meritorio de la apertura de las memorias. En la lectura del primer capítulo de *Vivir para contarla* en México en 1998, García Márquez adelantaba que “no se trata de memorias cronológicas contadas a partir del día de mi nacimiento biológico, sino desde el día en que nací de verdad, el día en que decidí ser escritor”⁸⁰. Un viaje al que atribuye toda la esencia de su futura vida de escritor:

Ni mi madre ni yo, por supuesto, hubiéramos podido imaginar siquiera que aquel cándido paseo de solo dos días iba a ser tan determinante para mí, que la más larga y diligente de las vidas no me alcanzaría para acabar de contarlo. Ahora, con más de setenta y cinco años bien medidos, sé que fue la decisión más importante de cuantas tuve que tomar en mi carrera de escritor. Es decir: en toda mi vida⁸¹.

¿Cómo entonces ante este testimonio, se podría dar comienzo al relato de su vida con otra anécdota que no fuera ésta? Con este comienzo García Márquez pretendía atrapar a sus lectores en un relato en el cual preguntarían desde las primeras páginas por el secreto que encerraba este viaje para el protagonista, y cómo podía ser que la vuelta a sus raíces o a su pueblo de Aracataca serían la matriz y el

⁸⁰ Matilde Sánchez, “Gabriel García Márquez presentó en México sus memorias: «Es el gran libro de ficción que busqué toda mi vida»”. *Clarín*, 24 de Marzo de 1998. [En línea]: <http://old.clarin.com/diario/1998/03/24/e-04601d.htm>, consultado el 16 de diciembre de 2014.

⁸¹ Gabriel, García Márquez, *Vivir para contarla*, op., cit. p. 11.

desencadenante de su obra literaria. Para descubrirlo, el lector tenía que leer línea por línea el relato que tenía entre manos. Era precisamente su objetivo. En una entrevista filmada, *Escritura embrujada*, explicaba cómo había que atrapar al lector en un relato, cosa que no se podía lograr sin el uso de lo que él llamaba “carpintería” o “técnica de escribir”. Cuando se logra este encierro del lector, se puede hablar de haberle suministrado “un ritmo respiratorio” que no se debía romper de ninguna manera. Su ruptura significaría el despertar del lector. Esta preocupación del autor por lograr una inmersión total del lector en lo que lee, la había ilustrado en dicha entrevista con el argumento de *Crónica de una muerte anunciada*, en la cual, al anticipar la muerte de Santiago Nasar, protagonista de la novela se liberaba al lector de la ansiedad de llegar a la última página para saber si lo mataron o no. Esa ansiedad se canjea entonces por el placer de leer línea por línea para saber cómo lo habían matado. Así entonces, puede que este inicio de sus memorias podía ser una reproducción de la técnica narrativa ya usada en su mencionada novela.

Cuando el autor optó por empezar por el relato del viaje, dio lugar en el primer capítulo a una proliferación de idas y vueltas entre el presente de la narración y el pasado en el que se aglomeraban todos los recuerdos de la infancia. El juego de las analepsis y prolepsis⁸² surge con las interrupciones del diálogo entre madre e hijo, que sufre “zarpazos” de nostalgia desde que llegó a su pueblo natal. Recuerdos de infancia, la historia de los abuelos y los problemas que tuvieron que afrontar sus padres para casarse. Estos recuerdos no se someten a ningún orden, que el de la propia memoria del autor. Los únicos sucesos que ha documentado y fijado con fechas son el propio viaje que ocurrió el 18 de febrero de 1950; la muerte de su madre y conclusión de sus memorias: el 9 de junio de 2002; la boda de sus padres: el 11 de junio de 1926; el suceso familiar que provocó el éxodo de los abuelos hacia Aracataca, 12 de octubre de 1908, entre otras fechas de la

⁸² Gerard Genette, *Figures III*, París, Seuil, 1972.

historia de Colombia. El capítulo primero se cierra con el “nacimiento del autor”.

Al principio del segundo capítulo García Márquez reconoce la dificultad de fijar en una línea cronológica los recuerdos de su infancia: “recordaba todo lo que había impresionado mi infancia, pero no estaba seguro de qué era antes y qué era después”⁸³. El autor informa de ello, según Lejeune, al lector, y le demuestra su pretensión de sinceridad y la preocupación por la exactitud y la riqueza poética de su infancia:

Le narrateur informe le lecteur de ces difficultés: il en tire le double avantage de paraître sincère et soucieux de l’exactitude, et de mettre en valeur la richesse poétique de sa vie profonde⁸⁴.

Mientras estaban en la casa, la conversación que mantenía la madre con su hijo para disuadirlo del abandono de los estudios se interrumpe hasta el final del segundo capítulo, dando lugar a un desplazamiento hacia el pasado para recorrer las vicisitudes de su infancia hasta la muerte del abuelo Nicolás Márquez. Con ello se retoma el diálogo para despedir a la madre y la vuelta a Barranquilla del joven García Márquez para situarnos en su presente.

A partir del tercer capítulo, cuando ya daba por terminado el relato de su primera infancia con sus abuelos en Aracataca, el autor intenta introducir un orden en su relato. Empieza por relatar su nuevo ámbito familiar con sus padres. Los asuntos que introduce para estructurar su relato a partir de aquí, son la familia, la escuela, el colegio, el liceo, la universidad y la sucesión de las ciudades por las que pasa, sea por estudios o trabajo. Se percibe entonces un orden cronológico lineal, aunque también aquí abundan las prolepsis que le

⁸³ Gabriel, García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 72.

⁸⁴ Philippe, Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit. p. 197. “El narrador informa al lector de estas dificultades: obtiene la doble ventaja de parecer sincero y preocupado por la exactitud, y de poner de relieve la riqueza y el carácter poético de su vida íntima”. (Trad. Ana Torrent).

sirven para saltar hacia el futuro, sobre todo cuando relaciona sus vivencias con las futuras novelas que escribirá más allá del año 1955.

Exceptuando los dos primeros capítulos en los que el relato de la infancia con sus abuelos se escapa a un orden, el resto del relato intenta organizarse, y está bastante logrado, en una sucesión de hechos y acontecimientos que siguieron la génesis del niño desde las aulas de la escuela primaria, pasando por la casa de los padres, hasta llegar a la universidad y descubrir su pasión por el periodismo. Creo que esta linealidad responde en parte al objetivo de trazar la línea seguida hasta que el autor llegó a ser lo que fue. No le interesaba que el lector se perdiera en el relato ya que el objetivo era la reconstrucción de la imagen final, la de cómo “nacé para ser escritor” y “cómo lo logré”.

4.3. El nacimiento

El relato de nacimiento es uno de los tópicos de la literatura del Yo, que, en un calco de la estructura de la biografía pasa a formar parte también de la autobiografía. Al estudiar las mayores coincidencias de los textos autobiográficos, el profesor francés Bruno Vercier traza un modelo que vendría a ser una orientación de la estructura de los relatos autobiográficos. Anna Caballé en su libro *Narcisos de tinta* los ordena en catorce puntos cuyo el primero es el de “Nací”. Sin embargo, cuando percibimos el texto memorialístico como el relato de unos hechos verídicos, la inverosimilitud del nacimiento desata la polémica entre los estudiosos. Se trata, evidentemente de un recuerdo fuera del alcance de la memoria del autobiógrafo, pero que es sin duda uno de los hechos más característicos de este género. Acerca de este relato la profesora guarda sus reservas y lo llama como “teatralización del yo”⁸⁵.

Philippe Lejeune por su parte dedica un estudio al relato de nacimiento. El punto de partida de sus reflexiones dice haberse fijado en una viñeta o dibujo de Jean Effel donde se ve a Dios dictando sus

⁸⁵ Anna, Caballé, *Narcisos de tinta*, Madrid, Megazul, 1995, p. 94.

memorias a una joven secretaria. El primer dilema que encuentra es fijar su identidad a través de su nacimiento: “né de parents inconnus (virgule) partie de rien (virgule)...”⁸⁶. Este dilema es el mismo que comparte el resto de los autobiógrafos. Por eso se escribe sobre el Yo para conjurar los insondables abismos del nacimiento.

Las extensiones de este relato son variables según Lejeune: en el tiempo del relato van desde una simple mención de una fecha, hasta la dedicación de largos capítulos; en el tiempo de la historia es un acontecimiento en el que se proyectan los problemas existenciales más importantes⁸⁷. Metáforas, alegorías, humor, muchas veces acompañan este acontecimiento que a pesar de todo destaca por su inverosimilitud para Lejeune que pregunta cómo puede haber un discurso de memoria donde reina el olvido.

En *Vivir para contarla* Gabriel García Márquez no se extiende en el relato de su nacimiento. Tampoco lo relata en su propia voz. El recuerdo se desata desde la memoria de su madre, que, en el momento de pasear por la casa de los abuelos, llega a un cuarto, y de repente sorprende a su hijo: ¡Y aquí naciste tú!⁸⁸ Evidentemente el autor dice que no se acordaba, pero enseguida matiza que quizás lo había olvidado. Sin embargo, el descubrimiento de la cuna que usó hasta los cuatro años en el cuarto contiguo, y que su abuela había guardado para siempre parece ser el símbolo desencadenante de esos recuerdos olvidados, si hubiese alguna posibilidad de acordarse de su primer año de vida:

La había olvidado, pero tan pronto como la vi me acordé de mí mismo llorando a gritos con el mameluco de florecitas azules que acababa de estrenar, para que alguien acudiera a quitarme los pañales embarrados de caca. Apenas si podía mantenerme en pie agarrado a los barrotes de la

⁸⁶ Philippe, Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 310.

⁸⁷ *Ibíd.* p. 313.

⁸⁸ Gabriel, García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 43.

cuna, tan pequeña y frágil como la canastilla de Moisés. Esto ha sido motivo frecuente de discusión y burlas de parientes y amigos, a quienes mi angustia de aquel día les parece demasiado racional para una edad tan temprana. Y más aún cuando he insistido en que el motivo de mi ansiedad no era el asco de mis propias miserias, sino el temor de que se me ensuciara el mameluco nuevo. Es decir, que no se trataba de un prejuicio de higiene sino de una contrariedad estética, y por la forma como perdura en mi memoria creo que fue mi primera vivencia de escritor⁸⁹.

Estos primeros recuerdos que contiene este párrafo están cargados de mensajes implícitos. García Márquez no intenta informar de sus llantos de bebé, ni de sus pañales, sino que en todo momento aspira a destacar, aunque sin ser pedante, la relación entre su nacimiento y sus circunstancias con su futuro de adulto. Me paro en un primer lugar en la sutil, a mi parecer, comparación que hace entre su cuna y la canastilla de Moisés. Sabemos que la conversación que mantiene con la madre está basada en el tema de sus estudios. Una gran parte de las memorias trata esta lucha permanente entre los deseos de los padres y los del hijo. Están ansiosos de que su primogénito cuelgue en las paredes de su casa un título universitario. Todos están a la espera de que los salve y los libere de las miserias en las que está sumida la familia. Es su única esperanza. Esta acuciante responsabilidad que lo acompañó durante su juventud le lleva a dar a su nacimiento un aspecto de salvador. Es el Moisés de la familia y su salvador. Es una comparación significativa que enseguida será el trasfondo de las memorias, con las reiteradas peticiones y ruegos de los padres que lo necesitan para su salvación. Esta comparación puede también interpretar las incertidumbres de García Márquez en unos momentos dados de su vida, cuando vagaba sin rumbo y desamparado:

⁸⁹ Ibid. pp. 43-44.

“en aquellos años que todavía recuerdo como los más inciertos de mi vida”⁹⁰.

El otro mensaje que liga el autor a su nacimiento es el de su futuro como autor. Los demás, su familia y vecinos, advertían que su angustia era demasiado racional para una edad tan temprana como la suya. García Márquez ve en ello la primera vivencia de escritor. Desde aquí introduce el recurrente mensaje de sus memorias: nací para ser escritor.

El autor, treinta páginas después de este relato, vuelve sobre las circunstancias en las que se desarrolló su venida al mundo. La relación de sus abuelos con su padre era de rechazo. Sin embargo, cuando se enteraron del embarazo de su hija Luisa Santiaga, intentaron suavizar sus posturas para conseguir que ella diese a luz al primer nieto en la casa de los abuelos: “Gabriel Eligio aceptó que su esposa diera a luz en casa de sus padres”⁹¹. El hecho de que su nacimiento tenga lugar en la casa de los abuelos y no en otro sitio, tiene importancia para el autor. Es preciso señalarlo como un acontecimiento que marca su infancia y predestina su futuro. Todo lo que cuenta no es una mera información anecdótica sino una piedra angular en su destino. Es la idea de un nuevo “Moisés” que nace en la casa de sus abuelos, y no en la de los padres; en el pueblo de Aracataca, y no en Barranquilla; y se queda a cargo de sus abuelos durante sus primeros diez años. Mitifica incluso su llegada al mundo con la imagen de las lluvias torrenciales “fuera de estación” que acompañaron su nacimiento. El autor empieza esbozando con su nacimiento los primeros marcadores que más adelante cobrarán importancia en moldear su futuro. Así lo cuenta desplazando la narración autodiegética a la tercera persona para dar cierta objetividad a un recuerdo inverosímil en su origen.

Fue así y allí donde nació el primero de siete varones y cuatro mujeres, el domingo 6 de marzo de 1927, a las nueve

⁹⁰ Ibid. p. 374.

⁹¹ Ibid. p. 70.

de la mañana y con un aguacero torrencial fuera de estación, mientras el cielo de Tauro se alzaba en el horizonte. Estaba a punto de ser estrangulado por el cordón umbilical, pues la partera de la familia, Santos Villero, perdió el dominio de su arte en el peor momento. Pero más aún lo perdió la tía Francisca, que corrió hasta la puerta de la calle dando alaridos de incendio: — ¡Varón! ¡Varón! —Y enseguida, como tocando a rebato—: ¡Ron, que se ahoga!⁹²

A este contratiempo García Márquez atribuye sus problemas de claustrofobia que padece el resto de su vida (Gerald Martin y Dasso Saldívar hacen referencia a estos hechos en sus respectivas biografías).

Este nacimiento también tiene un símbolo reconciliador, o al menos es lo que intentaba darle el autor. Con su venida al mundo las humillaciones al que sometía el abuelo al padre de García Márquez han llegado a su fin. «Estoy dispuesto a darle todas las satisfacciones que sean necesarias»⁹³. Al recién nacido propusieron un nombre para rememorar y agradecer la paz y la armonía que trajo consigo: “Misía Juana de Freytes propuso un tercer nombre en memoria de la reconciliación general que se lograba entre familias y amigos con mi venida al mundo”⁹⁴. Sin embargo, la realidad que no se revela es que las reticencias del abuelo sólo habían amainado hasta conseguir su objetivo de tener a su primer nieto en su casa. La reconciliación nunca se había logrado. Gabriel Eligio no asistió al parto, ni fue a conocer a su hijo hasta meses después. Esta reconciliación pretendida pero fallida puede leerse entre líneas cuando al final se olvidaron de incluir este tercer nombre en el acta bautismal: “pero en el acta del bautismo formal que me hicieron tres años después olvidaron ponerlo: Gabriel José de la Concordia”⁹⁵. No pudo haber concordia entre abuelo y padre.

⁹² Ibid. p. 71.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Ibidem.

Gabriel García Márquez encierra en el relato de su nacimiento unos mensajes que lo relacionan con su vida adulta. Este acontecimiento increíble, y del cual las memorias pueden prescindir fácilmente, es significativo más que informativo. Es un momento evocado como una piedra angular o un acto de inauguración de la génesis del autor. En él recoge sus primeros atisbos de una vacación precoz, una profecía de sus momentos difíciles, la salvación de la familia y su reconciliación, aunque esta última ha quedado truncada por las diferencias insalvables entre el abuelo y Gabriel Eligio, el padre del autor.

4.4. El primer recuerdo

En los textos autobiográficos, se suele conceder una gran importancia al primer recuerdo que el autobiógrafo o el memorialista llegan a evocar. La importancia que le ha sido concedida llega a cobrar el calificativo de mito. Por lo tanto, encontramos estudios que hablan del «mito del primer recuerdo». Su importancia no siempre está ligada, o en correlación con el peso de su contenido, sino con su capacidad de marcar el despertar de la conciencia del sujeto. Es el “nacimiento” de la toma de conciencia del mundo que le rodea, o, como lo apunta Bruno Vercier, por ser, simplemente el primer recuerdo: “Le contenu du premier souvenir peut bien être futile, insignifiant, il deviendra sacré du seul fait qu’il s’agit du premier souvenir”⁹⁶. Vercier cita un fragmento de la autobiografía de Michel Leiris en la cual demuestra que la exultación por el primer recuerdo corresponde en última instancia a su lejanía, o sea que más lejano sea, más importancia le concede el sujeto que lo evoca: “Je n’en veux pour témoignage que le souvenir suivant qui, parmi ceux que j’ai conservés, représente à coup sûr l’un des plus

⁹⁶ Bruno, Vercier, “Le mythe du premier souvenir”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, N6, Nov-Dic, 1975, pp, 1029-1046. “El contenido del primer recuerdo bien puede ser fútil, insignificante, se vuelve sagrado con el solo hecho de ser el primer recuerdo”. (Trad., nuestra).

émouvants, peut être seulement parce que, de tous, il est le plus éloigné”⁹⁷.

Esta mitología del «primer recuerdo» desencadena entre los autobiógrafos una rivalidad para demostrar quién es capaz de remontar la memoria lo más lejos posible para rememorar ese recuerdo perteneciente a las primeras etapas de la infancia. Algunos se vanaglorian de tener recuerdos intrauterinos, tal como lo hace Salvador Dalí, y otros, se jactan de sus recuerdos lejanos de la infancia. A esta extendida búsqueda del «record de la memoria», del recuerdo más lejano, entre autobiógrafos y memorialistas alude Bruno Vercier como sigue:

On peut voir ainsi se mettre en place, tout au long de l’histoire de l’autobiographie, un culte, une mythologie du premier souvenir, en même temps que se dispute comme une chasse aux records, chacun se vantant d’avoir des souvenirs, ou plutôt un premier souvenir plus reculé que celui de ses rivaux⁹⁸.

En *Vivir para contarla*, podemos abordar la mitología del primer recuerdo desde dos puntos de vista. El primero viene a enlazarlo con el orden cronológico seguido por el autor, lo que significa que aquél se entiende como el comienzo del texto autobiográfico. Si nos atenemos a este principio, el primer recuerdo relatado por el autor no se puede considerar como el que remonta la infancia para destacar el despertar de su conciencia. Se trata de un recuerdo que no coincide con el primero del autor en el tiempo. Como se ha visto, las memorias se abren rememorando el viaje que efectuó con su madre a Aracataca para vender la casa de los abuelos. La lectura de este comienzo, a pesar de

⁹⁷ Leiris, en, Vercier Bruno, Art. cit. “como testimonio, sólo quiero evocar el recuerdo siguiente que, entre los que he conservado, representa seguramente, uno de los más emocionantes, tal vez, únicamente, porque es el más lejano”. (Trad., nuestra).

⁹⁸ Bruno, Vercier, Art. cit. “Así se puede constatar la creación, a lo largo de la historia de la autobiografía, de una mythología del primer recuerdo, y al mismo tiempo de una rivalidad de la caza de los récords, cada uno se jacta de tener recuerdos, o más bien un primer recuerdo más lejano que el de sus rivales”. (Trad., nuestra).

no ser el verdadero nacimiento del autor, puede encerrar su retórico nacimiento literario, ya que al fin es el objetivo final del texto: “El viaje, entonces, puede leerse como «el verdadero nacimiento del individuo» ya que a través de éste que él se da cuenta de que lo que le interesa narrar se encuentra en ese mundo de Aracataca”⁹⁹. Así, la vuelta al punto de partida, al origen del autor constituye una toma de conciencia de un entorno del cual brotará la semilla de toda una obra literaria. En este caso, la importancia del recuerdo, al contrario de lo que se plantea en otras autobiografías y tal como lo explica Bruno Vercier, está en correlación con su contenido. El autor opta por desbaratar el orden cronológico imperante en las autobiografías del siglo XIX porque considera que este viaje a Aracataca a la edad de veintitrés años es su verdadero nacimiento como autor, el verdadero nacimiento de una obra literaria gracias a la cual se convirtió en una figura de renombre internacional, por lo cual precisa darle este valor mítico.

Este primer recuerdo que da comienzo a *Vivir para contarla*, y al conjunto del relato de la infancia que el autor evoca en la primera parte de sus memorias es la respuesta a la retórica pregunta que incluye en su texto: “¿Cómo logró Alejandro Dumas que un marinero inocente, ignorante, pobre y encarcelado sin causa, pudiera escapar de una fortaleza infranqueable convertido en el hombre más rico y culto de su tiempo?”¹⁰⁰ A esta adivinanza nos adscribimos los lectores, tal como lo explica Freda Mosquera, para:

Participar también del juego de los enigmas literarios y descifrar como fue que ese niño que nos contempla con ojos asustados desde la portada del libro, el mismo que se crio en la casa de sus abuelos en Aracataca, el adolescente tímido que leía los discursos en el bachillerato, el periodista

⁹⁹ Camila, Segura Bonnett, “La transfiguración del lugar común, *Vivir para contarla* de Gabriel García Márquez”, *Estudios de Literatura Colombiana*, No-15, julio-diciembre, 2004, pp, 113-133.

¹⁰⁰ Gabriel, García Márquez, *Vivir para contarla*: op. cit. p. 168.

que escribió numerosas editoriales sin firmar, se convirtió en el hombre más leído de su tiempo¹⁰¹.

El otro punto de vista guarda relación con lo que puede ser, real y rigurosamente, el primer recuerdo del autor en el tiempo. El recuerdo que constituye el primer despertar de la conciencia. Cuando visita el antiguo caserón de Aracataca, su madre le señala el lugar donde nació:

Allí empezaba el mundo mítico de los dormitorios. Primero el de los abuelos, con una puerta grande hacia el jardín, y un grabado de flores de madera con la fecha de la construcción: 1925. Allí, sin ningún anuncio, mi madre me dio la sorpresa menos pensada con un énfasis triunfal: - ¡Y aquí naciste tú!¹⁰²

Esta revelación que le hace la madre, junto con la cuna que aún conservan en el rincón de un cuarto, desencadenan en su memoria imágenes del recuerdo más remoto de su vida:

No lo sabía hasta entonces, o lo había olvidado, pero en el cuarto siguiente encontramos la cuna donde dormí hasta los cuatro años, y que mi abuela conservó para siempre. La había olvidado, pero tan pronto como la vi me acordé de mí mismo llorando a gritos con el mameluco de florecitas azules que acababa de estrenar, para que alguien acudiera a quitarme los pañales embarrados de caca. Apenas si podía mantenerme en pie agarrado a los barrotes de la cuna, tan pequeña y frágil como la canastilla de Moisés. Esto ha sido motivo frecuente de discusión y burlas de parientes y amigos, a quienes mi angustia de aquel día les parece demasiado racional para una edad tan temprana. Y más aún cuando he insistido en que el motivo de mi

¹⁰¹ Freda, Mosquera, “*Vivir para contarla*: la historia no oficial de Colombia”, *Artes y Letras de El Nuevo Herald*, Miami, 16 de marzo, 2003.

¹⁰² Gabriel, García Márquez, *Vivir para contarla*: op. cit. p. 43.

ansiedad no era el asco de mis propias miserias, sino el temor de que se me ensuciara el mameluco nuevo. Es decir, que no se trataba de un prejuicio de higiene sino de una contrariedad estética, y por la forma como perdura en mi memoria creo que fue mi primera vivencia de escritor¹⁰³.

El recuerdo de la vuelta a Aracataca y el de su nacimiento, que podemos calificar de inverosímil y que representa una de las paradojas de la autobiografía, no son gratuitos, sino que tienen una gran importancia dentro de la labor que el autor lleva a cabo en sus memorias y la imagen que quiere dejar de sí, la de su formación como escritor:

Tanto lo que surge del viaje a Aracataca como este recuerdo recobrado apuntan a su formación estética, a su formación como escritor, siendo ésta la imagen de sí que quiere proyectar en el resto del texto pues ambos recuerdos están íntimamente ligados al contexto de su proyecto autobiográfico¹⁰⁴.

4.5. El ambiente familiar

Antes de ubicar a Gabriel García Márquez en su ámbito familiar y analizar su relación con él, es obligatorio hacer referencia y explicar un suceso clave en la vida de sus abuelos y al que el escritor atribuye una vital importancia. Se trata de su llegada a Aracataca procedentes del pueblo de Barrancas. Un éxodo forzoso que ocurrió diecisiete años antes del nacimiento de su nieto. El abuelo se vio envuelto en una pelea dramática que cambiaría para siempre el destino de la familia. Disparó a matar a un joven llamado Medardo Pacheco, que le reprochaba estar detrás de los rumores que ofendían la integridad moral de su madre. El miedo a las represalias de los allegados del difunto, llevó al coronel Nicolás Márquez a buscar refugio en Aracataca.

¹⁰³ Ibid. pp. 43-44.

¹⁰⁴ Camila, Segura Bonnett, Art. cit.

García Márquez delimita con este suceso el origen de sus abuelos y traza la prehistoria de la familia y su llegada al pueblo de Aracataca. Las versiones que escuchaba acerca de este drama quedaron marcadas en su imaginario. Se trata de un acontecimiento que el protagonista guardara para siempre en su memoria, a pesar de que los abuelos querían olvidarlo. Lo cuenta porque quiere que se siga la génesis de este hecho real y su impacto en su infancia “Fue el primer caso de la vida real que me revolvió los instintos de escritor y aún no he podido conjurarlo”¹⁰⁵, y su transposición en sus ficciones ya que, años más tarde, lo relata en *Cien años de soledad*: “Bauticé con su nombre al rival que José Arcadio Buendía mató con una lanza en la gallera de *Cien años de soledad*”¹⁰⁶.

4.5.1. Relación abuelo- nieto

La apuesta del abuelo Nicolás Márquez por la custodia y la educación de su nieto había sido irrevocable aún antes de nacer. Nada más estar al corriente del embarazo de su hija, Luisa Santiago, intentó convencerla que diese a luz en Aracataca, y luego presionó para que dejase al recién nacido a su cargo. Efectivamente, lo consiguió. Gabriel García Márquez pasa de los brazos de su madre biológica a los de sus abuelos que ejercerían desde entonces como padres. En este apartado analizaré la figura del abuelo en su relación con su nieto.

El coronel Nicolás Ricardo Mejía era un hombre de mediana estatura, y de complexión fuerte. Lucía un poblado bigote y unas entradas bien pronunciadas. Era una persona que cuidaba con mucho esmero su aspecto, su vestimenta. Era un bonachón con una constante y efusiva sonrisa. Era tuerto, y llevaba unas gafas graduadas. Sus experiencias en las guerras de los Mil días hicieron de él un buen estratega y un gran negociador. Era de buen hablar, de buenos modales y siempre acertaba con la palabra justa. Era un adulator y conquistador de las mujeres. Su aspecto pulcro y su fama de mujeriego

¹⁰⁵ Ibid. p.47.

¹⁰⁶ Ibid. p. 455.

le acarrearón muchos problemas, destacando al que lo llevó a matar a su compañero de guerras, Medardo Pacheco, y el posterior abandono de Barrancas.

El pasado militar del coronel le creó cierta fascinación por el poder. Llamaba a su “prodigioso” nieto “Mi napoleoncito” y éste le correspondía cariñosamente con otro apodo “Papalelo”. Siempre de la mano lo acompañaba a donde fuese. No había pregunta que no le podía responder: “Él quería saberlo todo. Era tan curioso que se saltaba la timidez para estar preguntando. [...]. Ser un niño preguntón y un gran oidor fueron las dos cualidades principales de Gabito”¹⁰⁷. Y por si el saber del abuelo quedaba corto, le regaló el primer diccionario para poder resolver sus dudas. Un diccionario que, según el abuelo, lo contenía y lo sabía todo. Lo alentó en su afición al dibujo. Le consiguió todo el material para que pudiera derrochar su talento sobre el papel. En sus conversaciones, le hablaba de las sangrientas guerras de los Mil días, de sus hazañas y logros, de sus negociaciones, y sus encuentros con los grandes dirigentes liberales. La figura del abuelo se iba agrandando en la pequeña mente del nieto. La admiración era tal que, hasta las derrotas del abuelo fueron percibidas como triunfos; y todo se quedó grabado para siempre en su memoria. O como diría Plinio Apuleyo Mendoza, “titilando para siempre en las tundras de su memoria”¹⁰⁸.

En sus memorias, García Márquez recupera las iniciaciones que protagonizó su abuelo, sin hacer diferencia alguna entre los temas que se adecuaban a la edad de su nieto, y los que había que omitir. Lo contaba todo, y ahí estaba una memoria dispuesta a absorber y almacenar hasta el último detalle:

¹⁰⁷ Martín, Calderón, *Gabriel García Márquez fue un niño preguntón y un gran oidor*. Entrevista a Dasso Saldívar. Lima. La Republica.pe/ Cultural. 04 de agosto de 2014. [En línea] <http://www.larepublica.pe/04-08-2014/gabriel-garcia-marquez-fue-un-nino-pregunton-y-un-gran-oidor-video>. Consultado el 28 de enero de 2015.

¹⁰⁸ Plinio, Apuleyo Mendoza, y Gabriel, García Márquez, *El olor de la guayaba*. Barcelona, Mondadori, 1982, p. 15.

Los únicos hombres éramos mi abuelo y yo, y él me inició en la triste realidad de lo adultos con relatos de batallas sangrientas y explicaciones escolares del vuelo de los pájaros y los truenos del atardecer, y me alentó en mi afición al dibujo. Al principio dibujaba en las paredes, hasta que las mujeres pusieron el grito en el cielo: la pared y la muralla son el papel de la canalla. Mi abuelo se enfureció, e hizo pintar de blanco un muro de su platería y me compró lápices de colores¹⁰⁹.

El coronel Márquez tampoco escatimó en detalles a la hora de hablarle a su pequeño “napoleoncito” de un acontecimiento que marcó también la historia de Colombia, y que no fue del todo bien documentado, sino que terminó adaptándose a las interpretaciones y testimonios de los que lo vivieron, entre los cuales se contaba Nicolás Márquez. No se dispone de una versión oficial bien fundada. Hablamos aquí de la huelga bananera que se produjo en 1928 en Aracataca. El ejército hizo uso de las armas para dispersar a los huelguistas lo que derivó en una matanza con un número indeterminado de fallecidos: “Yo conocía el episodio como si lo hubiera vivido, después de haberlo oído contado una y mil veces repetido por mi abuelo desde que tuve memoria”.¹¹⁰

El abuelo y su nieto parecen tener una relación de adultos. No había temas que no se pudieron tratar. Era su ventana abierta sobre la historia nacional, recuperando y contándole, como ya lo hemos visto, con detalles de participante la guerra civil de los Mil Días; y como testigo de la masacre de las bananeras. Historias y versiones que iban moldeando y maravillando el imaginario del nieto.

A parte de estos temas políticos y bélicos, e iniciaciones con la letra escrita sobre los cuales abrió el apetito de García Márquez, el abuelo tuvo protagonismo en otros aspectos de la infancia de aquél

¹⁰⁹ Gabriel, García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. pág. 94.

¹¹⁰ *Ibíd.* p. 21.

muchacho. Fue él quien lo acompañó por primera vez a las instalaciones de la compañía bananera para enseñarle lo que era el hielo. Fue toda una experiencia que impactó de manera positiva a un niño de apenas unos cuantos años, y que perduró como un recuerdo indeleble en la memoria del escritor-adulto:

A cualquier hora del día me llevaba de compras al comisariato succulento de la compañía bananera. Allí conocí los pargos, y por primera vez pasé la mano sobre el hielo y me estremeció el descubrimiento de que era frío¹¹¹.

Años después, Gabriel García Márquez empezó su novela *Cien Años de Soledad* haciendo referencia a este recuerdo: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo...”¹¹²

El coronel Márquez había hecho de su nieto un acompañante y un aliado, cuya presencia era imprescindible en todas las visitas que hacía allá donde se iba. La relación de los dos únicos hombres de la numerosa familia, se había ido estrechándose cada vez más. Y el niño se iba empapando de las experiencias del abuelo sexagenario. Así, Las partidas de ajedrez que se alargaban hasta altas horas de la noche entre el abuelo y el belga también contaban con la presencia del nieto, si bien las aborrecía, y odiaba al contrincante de su abuelo: “Nunca lo quise, y menos durante las partidas del ajedrez en que se demoraba horas para mover una pieza mientras yo me derrumbaba de sueño”¹¹³.

Aunque el abuelo se complace acompañando a su nieto a todas partes, algunas veces lo hace por la insistencia de su esposa. Ésta, que sabía las andanzas de su marido, y los líos amorosos que siempre se traía entre manos, se veía obligada a mandar al nieto con él cada vez

¹¹¹ Ibid., pág. 98.

¹¹² Gabriel, García Márquez, *Cien años de soledad*. Barcelona. Círculo de lectores. 2003. p. 11.

¹¹³ Gabriel, García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit., pág. 100.

que sospechaba de sus intenciones. Pero a pesar de los ardides de la esposa hastiada, el coronel siempre se las ingeniaba para zafarse del control impuesto. Recuerda García Márquez que una noche pasó de las manos del abuelo a las de otra persona frente a la casa de una de sus amantes. El niño descubrió y tomó conciencia de un mundo vedado a los mayores. Las infidelidades serían desde entonces un tema recurrente y padecido en la vida de su familia, y en su obra literaria.

Ahora sé que había sido mi abuela quien le impuso a su marido que me llevara con él en sus paseos vespertinos, pues estaba segura de que eran pretextos para visitar a sus amantes reales o supuestas [...] tengo la imagen nítida de una noche en que pasé por azar de la mano de alguien frente a una casa desconocida, y vi al abuelo sentado como dueño y señor en la sala. Nunca pude entender por qué me estremeció la clarividencia de que no debía contárselo a nadie. Hasta el sol de hoy.¹¹⁴

A pesar de este paréntesis, la relación estrecha y directa con el abuelo había sido enriquecedora para el pequeño. El abuelo supo, desde que se percató de la inexorable e incipiente vocación de su nieto, como iniciarlo en el “mundo de la letra”. Le regaló el primer diccionario después de un incidente en un circo de su localidad. Uno de los animales llamó la atención del nieto. Se trataba de un dromedario, pero como el abuelo no sabía cuál era la diferencia entre éste y el camello, cuando regresaron a la casa, consultó el diccionario y le explicó a su nieto la diferencia entre los dos. “Al final me puso el gloriosos tumbaburros en el regazo y me dijo: -Este libro no sólo lo sabe todo, sino que es el único que nunca se equivoca”¹¹⁵. Era el primer libro impreso que tenía García Márquez aún sin saber leer todavía y del cual alimentaba su curiosidad por el descubrimiento del mundo de la letra. Aquí, introduce la figura del abuelo como promotor de su vocación

¹¹⁴ Ibid., pág. 101

¹¹⁵ Ibid., pp. 101-102.

precoz por las lecturas.

García Márquez descubrió también el lado más apesadumbrado de la vida de sus abuelos maternos. No le fue difícil la reconstrucción de una imagen del drama de su familia en su relación con los desafortunados episodios históricos nacionales. De la mano del abuelo también se acerca al puerto para ver si había recibido una respuesta a su solicitud de pensión como veterano de las guerras de los Mil días. Un paseo que se convertiría en una rutina matutina, ya que el abuelo nunca recibió una respuesta a su ansiada pensión. También, iban juntos a recibir las cartas que le mandaba su hijo Juan de Dios. Eran diarias, y el abuelo las contestaba y las volvía a mandar en el tren de regreso a Santa Marta. De allí partían las actividades cotidianas del abuelo entre ir a las festividades de semana santa, o a la feria del pueblo que embaucaba al pequeño Gabo viendo los “milagros” de los magos y las hazañas de los domadores de animales.

El cine fue otro de los dominios que el abuelo descubrió a su nieto. Ya desde niño lo acompañaba a la sala que tenían en el pueblo. El cura se proclamó protector de la ética y los valores del pueblo. Censuraba las películas que se iban a proyectar. Una vez aprobadas, el abuelo acompañaba a su nieto al salón Olympia para verlas, a pesar del desacuerdo de la abuela Tranquilina Iguarán. Al día siguiente sería menester que el nieto volviese a contar al detalle y en orden la película vista anoche en presencia del abuelo. El hecho de contar oralmente la historia de la película del día anterior fue para García Márquez de gran utilidad para fomentar la vocación narrativa de un aprendiz como él. Fueron momentos claves en los que el abuelo asumía la responsabilidad de atizar y pulir la vocación precoz del nieto.

Cada vez que la película le parecía apropiada, don Antonio Daconte nos invitaba a la función tempranera de su salón Olympia, para alarma de la abuela, que lo tenía como un libertinaje impropio para un nieto inocente. Pero Papalelo

persistió, y al día siguiente me hacía contar la película en la mesa, me corregía los olvidos y errores y me ayudaba a reconstruir los episodios difíciles. Eran atisbos de arte dramático que sin duda de algo me sirvieron.¹¹⁶

Durante sus visitas con su abuelo a los almacenes de la compañía bananera, García Márquez descubrió la existencia de dos mundos diferentes. Un mundo al alcance de pocos, reservado a las personalidades de esta gigantesca empresa, donde las casas, según su descripción, eran suntuosas y equipadas con aire acondicionado, que era un menester en una zona conocida por su calor asfixiante, piscinas e instalaciones deportivas, y amplios jardines; otro mundo, a pocos metros de ahí, donde cabían todos los demás. Un mundo que carecía de lo más imprescindible, con sus calles polvorientas, casas ardientes por el abrasante calor de verano, y que estaba a merced del otro que representaba la compañía bananera. Este descubrimiento empezó a moldear una nueva visión de clases sociales en la mente de un niño con apenas cuatro años. Esta fue la imagen que evocaba en sus memorias:

Sin embargo, mi recuerdo más impresionante de esa época fue el paso fugaz del superintendente de la compañía bananera en un suntuoso automóvil descubierto, junto a una mujer de largos cabellos dorados, sueltos al viento, y con un pastor alemán sentado como un rey en el asiento de honor. Eran apariciones instantáneas de un mundo remoto e inverosímil que nos estaba vedado a lo mortales¹¹⁷.

Los hechos empezaron a consumarse en Aracataca. La situación económica empezó a resentirse desde que se fue la compañía bananera. La familia Nicolás Márquez se sumió en una crisis después del deterioro de la salud del abuelo, que sufrió una caída cuando intentaba rescatar

¹¹⁶ Ibid., p. 99.

¹¹⁷ Ibid., p. 95.

de un árbol el loro de la familia. A sus sesenta años, su recuperación fue algo más que difícil. Los ingresos y la prosperidad familiar se vieron afectados después de esta desdicha, ya que el abuelo era el pilar de la economía familiar. Ante estas circunstancias, y ante un abuelo postrado, Gabriel Eligio vio la ocasión de recuperar y retomar las riendas de su familia y sobre todo la de los dos niños que estaban bajo la custodia de los abuelos desde que nacieron. Así, Gabriel García Márquez y su hermana Margot se vieron obligados a abandonar el que siempre fue su hogar para irse a vivir con sus padres, que para ellos eran unos extraños. Para entonces, la huella del abuelo sería imborrable. El autor insiste en la figura de éste, y lo que significa para él. Cuando murió, quemaron su ropa en una hoguera improvisada en el patio de la casa, y por descuido quemaron con ella una gorra del pequeño Gabo. Mediante esta metáfora, real o forjada (para mitificar el momento), el autor demuestra el amor que le profesaba a su abuelo, y da por finalizada y sellada una importante etapa de su vida:

Mi último recuerdo de la casa de Cataca por aquellos días atroces fue el de la hoguera del patio donde quemaron las ropas de mi abuelo. Sus liquiliques de guerra y sus linos blancos de coronel civil se parecían a él como si continuara vivo dentro de ellos mientras ardían. Sobre todo las muchas gorras de pana de distintos colores que habían sido la seña de identidad que mejor lo distinguía a distancia. Entre ellas reconocí la mía a cuadros escoceses, incinerada por descuido y me estremeció la revelación de que aquella ceremonia de exterminio me confería un protagonismo cierto en la muerte del abuelo. Hoy lo veo claro: algo mío había muerto con él¹¹⁸.

La influencia del abuelo en la vida del autor “no sólo le aportó el efecto y seguridad de que gozó en su infancia, sino una dimensión

¹¹⁸ Gabriel, García Márquez, *Vivir para contarla*, op., cit. p. 110.

narrativa, épica y reveladora del mundo”¹¹⁹, lo que hizo que se perpetuase también en sus novelas. García Márquez lo convirtió en un personaje literario que puebla algunas de sus ficciones. En capítulos más adelante, me dedicaré a rastrear este viaje que hace Nicolás Márquez desde la vida a la literatura de su nieto.

4.5.2. Relación padre- hijo

La figura del padre suele ser otro tópico ineludible de la literatura autobiográfica. Por su función paternal es el principal creador de las reglas y límites para los hijos en el seno de la familia. Por lo tanto, los choques y desencuentros pueden ser la tonalidad de la relación entre padre e hijo. Su evocación por los autobiógrafos suele ser, tal como lo explica Anna Caballé, de distanciamiento: “con la figura del padre el autobiógrafo suele mantener más distancias, aunque, en ocasiones, se trate de un condicionante psicológico, un complejo excesivamente intenso al que el individuo sucumbe”¹²⁰. Estas relaciones tirantes y los intentos de agradar, en vano, al padre suelen tener efectos en la personalidad adulta del escritor. Genera sentimientos de frustración, engaño y falta de confianza, y por consiguiente el silencio y el distanciamiento.

Gabriel García Márquez trata la figura del padre en sus memorias, *Vivir para contarla*. Esta evocación la hace desde una perspectiva comparativa con la figura del abuelo con quien vivió sus primeros diez años en pleno entendimiento. Una figura idealizada que lo había colmado de amor y comprensión, y con la que vivió su libertad de niño mimado por todos.

El padre de García Márquez, Gabriel Eligio, nacido en Sincé, era hijo natural de una maestra que lo tuvo a los catorce años. Vivió con su madre en plena pobreza que le impidió seguir su carrera universitaria.

¹¹⁹ Dasso, Saldívar, “De las mil y una noches a Cien años de soledad”, *Centro Virtual Cervantes*, [En línea] http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/imagen/mil_y_una.htm, consultado, el 28/01/2015.

¹²⁰ Anna Caballé, *Narcisos de tinta*, op. cit. p. 103.

Ejerció de telegrafista en Aracataca y otros pueblos para luego dedicarse a su oficio de homeópata. Pertenecía al bando conservador contra el cual había luchado el abuelo Nicolás Márquez.

La llegada del escritor a su nuevo hogar con los padres suponía una novedad, pues sólo conocía al abuelo materno, que había sido el “padre” hasta entonces. Empieza, entonces, la comparación de dos mundos y dos figuras opuestas. La primera lo había hecho feliz, y la segunda lo llevó a un laberinto de terror, incomprensiones y reproches. Hasta los siete años no tenía un recuerdo claro del padre:

Nuestra última mudanza para Barranquilla no fue para mí un simple cambio de ciudad y de casa, sino un cambio de papá a los once años. El nuevo era un gran hombre, pero con un sentido de la autoridad paterna muy distinto del que nos había hecho felices a Margarita y a mí en la casa de los abuelos¹²¹.

Desde que el autor empieza a hablar de su padre, no deja de hacer inserciones de calificativos para suavizar su crítica, sin embargo, el mensaje prioritario era destacar las razones del distanciamiento de su padre y la diferente imagen que ya tenía de su abuelo. Aquél era de una severidad incomprensible. Su percepción de la educación de sus hijos estaba basada en el castigo físico, hecho que le parecía aterrador a García Márquez, acostumbrado a la transigencia de su abuelo. Cuando vio el primer castigo de su hermano Luis Enrique:

Papá lo sacó agarrado por el pelo, y la cueriza que le dio en la casa quedó como un escarmiento legendario en la historia de la familia. [...] Me refugié más que nunca en la sombra del abuelo¹²².

¹²¹ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 141.

¹²² *Ibíd.* p. 97.

Gabriel Eligio nunca supo cómo recuperar el tiempo perdido con su primogénito. Todo lo que hacía acarreaba más distanciamiento entre ambos. Lo tildaba de niño embustero que tergiversaba todo lo que escuchaba y veía. Nadie lo entendía, lamentaba García Márquez: “El doctor Barboza era el único que me había defendido con un argumento sabio: «las mentiras de los niños son señales de gran talento»”¹²³, la comprensión y el mérito venía de fuera, cuando los esperaba de su padre.

El carácter arisco del padre hacia su hijo y la falta de cualquier muestra de cariño y de protección se deja entender en todas las anécdotas que relata el autor en sus memorias. Desde luego, se trata de un padre de difícil trato que no deja en ningún momento aflorar el amor paterno filial. Todo el proceder de su hijo lo atribuía a las travesuras de niño mimado del abuelo. Cuando se levantó una noche de la casa de unos amigos del padre y terminó deambulando por las calles aduciendo que era sonámbulo, nadie lo creía y menos su padre: “la explicación del sonambulismo no convenció a nadie, y menos a mi padre”¹²⁴. Podía que no fuese verdad, pero sería una manera con la que el niño de once años reclamaba, en vano, la atención de su padre.

No era de esperar que a sus doce años asistiéramos a una comprensión a la inversa. El autor rebusca en el pasado de su padre para encontrar las razones que estaban detrás de su manera de ser y de su carácter inhumano. Un intento de hacer más llevaderas las incomprensiones del padre achacándolas a su infancia y juventud difíciles:

[...] me contaba episodios difíciles con su madre, de la tacañería legendaria de su padre y de sus dificultades para estudiar. Aquellos recuerdos me permitieron soportar mejor

¹²³ Ibid. p. 92.

¹²⁴ Ibid. p. 144.

algunos de sus caprichos y entender algunas de sus incomprensiones.¹²⁵

A parte de este carácter imprevisible y “difícil de complacer”, Gabriel García Márquez, aunque implícitamente, critica las recurrentes infidelidades de su padre y su fama de mujeriego por el martirio psicológico al que sometían a su madre. Son hechos reprobados por el autor y que les distanciaban aún más. Recuerda una noche cuando su madre se sentó al piano para tocar un valse y el padre la acompañó con el violín. La escena le recordó a éste alguno de sus nostálgicos amoríos que le notó enseguida su mujer, y derivó en una acalorada discusión. Haciendo referencia a este incidente, decía el autor: “En esa misma época mis padres me causaron un percance emocional que me dejó una cicatriz difícil de borrar”¹²⁶, era precisamente el padre el causante de esta cicatriz, y otras más, cuando los sorprendía cada vez con algún hijo ilegítimo suyo: “tu papá tiene un hijo en la calle”¹²⁷, le confesaba su madre a García Márquez al preguntarle por las tensiones que se respiraban en el aire de la casa.

La irresponsabilidad y el egoísmo de Gabriel Eligio no habían dejado indiferente a su hijo, y contribuyeron en el deterioro de sus relaciones. El padre desaparecía en sus largos viajes por los pueblos colombianos y dejaba a su numerosa familia sumida en sus estrecheces y a cargo de la madre. En cierto modo, el recelo y el desagrado que le causaba su padre es por los efectos que tenían sus actos sobre su madre. No estaba conforme con los largos periodos de abandono a los que la sometía. Buscaba y perseguía fortunas que nunca consiguió:

Acumulaba fortunas colosales en la imaginación con empresas tan fáciles que no entendía cómo no se le habían ocurrido antes. [...] su irrealismo fatal nos mantuvo en vilo entre descalabros y reincidencias, pero también con largas

¹²⁵ Ibid. p. 143.

¹²⁶ Ibid. p. 140.

¹²⁷ Ibid. p. 246.

épocas en que no nos cayeron del cielo ni las migajas de pan de cada día¹²⁸.

Los desencuentros más personales entre padre e hijo se produjeron constantemente desde que García Márquez anunció su voluntad de interrumpir sus estudios y dedicarse a ser escritor. Una decisión que indignaba al padre, pues anhelaba que su hijo obtuviese un diploma que él nunca pudo tener. En su apuesta por ser escritor García Márquez se había visto sólo, sin el apoyo de sus padres. “Comerás papel”¹²⁹, le decía su padre cuando sabía que sólo quería ser escritor. Su lucha por su vocación era también una lucha contra los deseos de éstos. Dependía de ellos afectivamente, pero estaba solo moralmente. Su tenacidad, seguridad y fe en lo que quería la resumía en una frase cuando se despidió de su madre, que intentaba disuadirlo, a instancias del padre, de abandonar los estudios. Una respuesta cargada de crítica hacia éste último:

-¿No te da miedo de que tu papá se muera de pesar? Me escapé con una larga verónica. –Ha tenido tantos motivos para morirse, que éste ha de ser el menos mortal¹³⁰.

Desde entonces, y ante su negativa, la incompreensión del padre lo llevó a considerar a su hijo como un caso perdido, lo que desató su furia y rebeldía: “Estoy hasta la coronilla de toda esta vaina, [...] me niego a que me hagan por la fuerza como yo no quiero o como ustedes quisieran que fuera”¹³¹.

Vemos que el campo lexical dedicado a la figura del padre en estas memorias no es nada positivo. García Márquez se ha esmerado en destacar y criticar, aunque a veces implícitamente, su falta de

¹²⁸ Ibid. p. 142.

¹²⁹ Paul, Carlos, “Escribir es una necesidad como tomar agua: García Márquez a Zabludovsky”, periódico *La jornada*, 7 de marzo de 2007. [En línea] <http://www.jornada.unam.mx/2007/03/07/index.php?section=cultura&article=a05n1cul> , consultado el 31 de enero de 2015.

¹³⁰ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 111.

¹³¹ Ibid. p. 260.

comprensión y compromiso con su familia, que sufría las recurrentes estrecheces económicas. Sufrió la soledad impuesta por ese carácter de gruñón y arisco que tenía su padre. Echó en falta su apoyo en los momentos más inciertos y difíciles de su juventud, y nunca supo cómo comportarse ante él, ni cómo complacerlo. Esta relación fría llevó al hijo a vetarlo en todas las entrevistas que concedió después. Casi nunca hablaba de él. Quizás le renegaba participación alguna en sus logros de escritor, aunque el paso del tiempo magnificó ciertos recuerdos y suavizó el tono de las críticas.

4.6. La influencia femenina

Gabriel García Márquez atribuye a las mujeres un papel decisivo en su vida. No puede imaginarse lo que había logrado si no fuera por la influencia que tuvieron en él, sobre todo durante su infancia en Aracataca. Se había criado en una casa sostenida por un gran número de mujeres, donde el único hombre era su abuelo el coronel Nicolás Márquez. Durante estos primeros años tuvo la oportunidad de descubrir el mundo femenino en todos sus aspectos. Era el único niño en la casa lo que hacía que acaparara toda la atención de las mujeres allí presentes. A esta presencia e importancia de las mujeres en la que el autor nunca deja de insistir, le ha dedicado Plinio Apuleyo Mendoza un capítulo en su libro de conversación con García Márquez, que se ha complacido en relatar este punto de su vida. Dice:

No podía entender mi vida tal como es, sin la importancia que han tenido en ella las mujeres. Fui criado por una abuela y numerosas tías que se intercambiaban en sus atenciones para conmigo, y por mujeres del servicio que me daban instantes de gran felicidad durante mi infancia porque tenían, sí no menos prejuicios, al menos prejuicios distintos a los de las mujeres de la familia¹³².

¹³² Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, op. cit. p. 136.

Esta convivencia con las mujeres en la casa de sus abuelos ha permitido a García Márquez recopilar un amplio bagaje cultural del mundo femenino. Veía a diario como se organizaban dentro de aquel microcosmos que era la casa. Su aparente inocencia le abrió las puertas para adentrarse en aquel mundo secreto vedado a los hombres. En sus memorias explica su deuda con ellas de la siguiente manera:

Creo que la esencia de mi modo de ser y de pensar se la debo en realidad a las mujeres de la familia y a las muchas de la servidumbre que pastorearon mi infancia. Eran de carácter fuerte y corazón tierno, y me trataban con la naturalidad del paraíso terrenal¹³³.

No solo influyeron en su manera de ser, sino que formaron parte de su personalidad y de su creación literaria. Todos aquellos recuerdos serían usados para escribir: “Me producen un sentimiento de seguridad sin el cual no hubiera podido hacer ninguna de las cosas buenas que he hecho en la vida. Sobre todo, creo que no hubiera podido escribir”¹³⁴. Así, el componente femenino de la obra del autor adquiere una gran importancia y vitalidad frente al componente masculino. Presenta a la mujer latinoamericana como la que en realidad administra la vida cotidiana en la sociedad, mientras que el hombre está ocupado en sus quehaceres personales. Esta visión fue edificada mediante metáforas, sobre todo en *Cien años de soledad*. Así lo explica el autor: “las mujeres sostienen el orden de la especie con puño de hierro, mientras los hombres andan por el mundo empeñados en todas las locuras infinitas que empujan la historia”¹³⁵. Una fiel transposición de su realidad. Mientras el abuelo se perdía en sus guerras de los Mil Días, la abuela se convertía en la matriarca que se encargaba de la vida diaria de los suyos. Lo mismo pasaba con su padre que también abandonaba a su numerosa familia sin ningún sustento para ir en busca de su utópico

¹³³ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 78.

¹³⁴ Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez, op. cit. p. 137.

¹³⁵ *Ibidem*.

proyecto de farmacéutico y homeópata, y una vez más es una mujer, su madre, la que hacía malabarismos para garantizar la comida diaria.

Llama la atención que el autor cuando habla de la influencia de las mujeres en general en su vida no menciona a su madre. Parece que su refugio en los regazos de las mujeres de la casa de Aracataca era también una búsqueda de sustituto y un reclamo de aquel amor materno filial que había perdido durante toda su infancia por ser dejado a cargo de sus abuelos.

A partir de *Vivir para contarla* voy a analizar la influencia de cada una de estas mujeres en la personalidad de García Márquez haciendo referencia a ejemplos del personaje novelesco en el que se convierte, ya que este punto lo analizo en la tercera parte de este trabajo.

4.6.1. La figura de la madre

Más allá de cualquier controversia, la figura de la madre es un tema característico de las autobiografías y memorias. En general, los autobiógrafos tienden a destacar los lazos afectivos que los unen con ella. La evocaban para idolatrarla, explica Anna Caballé:

Generalizando pero sin apartarnos de la realidad configurada por los textos, subrayemos la absoluta idealización de la figura materna en autobiógrafos tan distintos como se quiera, así como la fidelidad a los modelos descriptivos más convencionales: belleza, discreción, laboriosidad, abnegación, sensibilidad...¹³⁶

En *Vivir para contarla*, el recuerdo de la madre está marcado en primer lugar, por la dura experiencia, aunque no es así calificada por el autor, de confiar la custodia y la educación de su primogénito a los abuelos. La actuación de los padres, y en especial la madre, no se puede entender fácilmente al tratarse de su primer hijo. Nada más dar a

¹³⁶ Anna Caballé, *Narcisos de tinta*, op. cit. p. 98.

luz, dejó a Gabriel García Márquez en la casa de sus abuelos y se fue con su marido a Barranquilla, cuando podría seguir amamantándolo muchos meses. Frente a esta incomprensible decisión de la madre está su firme compromiso con su marido con el que se fue nada más nacer Gabriel García Márquez. Las memorias no ahondan en explicar precisamente las razones de esta separación tan precoz entre madre e hijo. Esperábamos, en el relato, alguna conversación en la que la madre se sincerase con su hijo sobre las circunstancias de su proceder, sin embargo, no ocurrió ni tampoco el autor volvió sobre este tema.

Eran muchas las dificultades que tenía García Márquez para fijar en su memoria el primer recuerdo de su madre. Era difícil probar sentimiento alguno hacia una mujer a la que le presentaban como su madre. De borroso calificaba su primer recuerdo de ella:

La primera visita fue a los tres años cuando me llevaron para el nacimiento de mi hermana Margot. [...]. La recién nacida estaba en una cama de hierro muy sencilla al fondo de una habitación desolada, con una mujer que sin duda era mi madre, y de la que sólo consigo recordar una presencia sin rostro que me tendió una mano lánguida, y suspiró:

-Ya no te acuerdas de mí¹³⁷.

No, en efecto no se acordaba de ella. No la conoció nunca, para poder acordarse. No había lazo afectivo ninguno entre los dos. El hecho de contar esta ruptura emocional que no debía haber entre la madre y su hijo, es por sí un reproche al abandono de ésta. Sin embargo, el autor lo envuelve en un tono afectivo “una mano lánguida” y compasivo “suspiró: ya no te acuerdas de mí”. Si no la absuelve del todo, comparte con ella la responsabilidad de la situación sufrida. Relata su primer recuerdo nítido:

¹³⁷ Gabriel, García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p.138.

Pues la primera imagen concreta que tengo de ella es de varios años después, nítida e indudable, pero no he logrado situarla en el tiempo. Debió ser en alguna visita que hizo a Aracataca después del nacimiento de Aida Rosa, mi segunda hermana. Yo estaba en el patio, jugando con un cordero recién nacido [...] cuando llegó la tía Mama y me avisó con un grito que me pareció de espanto:

-¡Vino tu mamá!

[...] Permanecí petrificado en la puerta, sin saber cuál de todas era mi madre, hasta que ella me abrió los brazos con la voz más cariñosa de que tengo memoria:

-¡Pero si ya eres un hombre!

[...] Su abrazo me envolvió con el olor propio que le sentí siempre, y una ráfaga de culpa me estremeció de cuerpo y alma, porque sabía que mi deber era quererla pero sentí que no era cierto¹³⁸.

Debía quererla. Sentía la obligación moral de amar a aquella mujer que le decían que era su madre. Se acordaba del olor de sus abrazos, sin embargo, el lazo no podía ir más allá de aquel olor identificativo. García Márquez se debate entre la realidad de sus sentimientos hacia ella, y lo que debería ser. Sentía culpa de no poder demostrar cualquier atisbo de amor y cariño a su pesar. “Una ráfaga de culpa le estremecía el cuerpo”, a pesar de no ser el culpable de ello.

El hecho de vivir con los abuelos los primeros diez años, y ver a su madre sólo durante visitas, hizo que la relación de ambos fuese fría. Sin embargo, una vez que llegó a la casa de los padres, el autor intentaba recuperar el tiempo perdido y reconstruir desde la base una relación que nunca había existido. Contaba con la ventaja de la soledad de su madre que siempre estaba sola por los largos viajes de su padre. Su calidad de primogénito lo convirtió en su cómplice en las penurias de la vida, en cómo sostener a sus demás hermanos, y lo que podía

¹³⁸ Ibid., pp. 138- 139.

aportar a la economía familiar a pesar de su edad. Una relación empezaba a gestarse entonces entre madre e hijo, condicionada por las estrecheces materiales de la familia y por las ausencias constantes del padre. Comenzaba a descubrir el carácter de su madre, que describía como leona por su firmeza y autoridad matriarcal ante los problemas cotidianos que afrontaba sola. Expresaba su admiración por ella, ya que regía con mano de hierro los contratiempos impuestos por la pobreza:

La pobreza de mis padres en Barranquilla, por el contrario, era agotadora, pero me permitió la fortuna de hacer una relación excepcional con mi madre. Sentía por ella, más que el amor filial comprensible, una admiración pasmosa por su carácter de leona callada pero feroz frente a la adversidad, y por su relación con Dios, que no parecía de sumisión sino de combate. Dos virtudes ejemplares que le infundieron en la vida una confianza que nunca le falló¹³⁹.

Esta exaltación de las cualidades de la madre no deja de ser una referencia, un espejo en el que se mira el autor cuando reconstruye las suyas propias. Este carácter no dista de ser el mismo que demuestra el autor ante sus problemas de escasez en Cartagena, Barranquilla, París... La determinación de la madre a casarse con Gabriel Eligio, a pesar del rechazo de sus padres es parecida a la firmeza de su hijo al rechazar los deseos de sus padres y defender su vocación de ser escritor. La búsqueda de su identidad reposa en el encuentro y descubrimiento de la de su madre.

Precisamente, la búsqueda de la figura de la madre y el consiguiente reencuentro son los que están en la raíz del comienzo de sus memorias. La madre fue a buscar a su hijo para pedirle que la acompañara a vender la casa de Aracataca. En el subconsciente de ambos persisten las imágenes del primer recuerdo. La madre frustrada por el hijo que no la reconocía, se apresuró a presentarse “soy tu

¹³⁹ Ibid. p. 156.

madre”, una presentación que debía estar fuera de lugar entre madre e hijo. Por su parte, García Márquez, con sus primeras dudas recordaba los tiempos en que no podía reconocer a la mujer que le presentaban como su madre, y que le producía un sentimiento de culpa:

Algo había cambiado en ella que me impidió reconocerla a primera vista. Tenía cuarenta y cinco años. Sumando sus once partos, había pasado casi diez años encinta y por lo menos otros tantos amamantando a sus hijos. Había encanecido por completo antes de tiempo, los ojos se le veían más grandes y atónitos detrás de sus primeros lentes bifocales, y guardaba un luto cerrado y serio por la muerte de su madre, pero conservaba todavía la belleza romana de su retrato de bodas, ahora dignificada por un aura otoñal¹⁴⁰.

A sus veintitrés años, que fue cuando este viaje tuvo lugar, el autor resalta una vez más las cualidades de su madre. Una mujer abnegada que dedicó mayor parte de su vida a sus once hijos. Su aspecto es un fiel reflejo de la vida que llevaba. Los numerosos embarazos y partos que tuvo, además de crear otros cuatro hijos frutos de la promiscuidad de su marido, y el fatal irrealismo de éste, no podían pasar en vano. Sin embargo, y a pesar de todo eso, aún conservaba su belleza. Abnegación y belleza, con la primera, se reconoce la laboriosidad y la grandeza de la figura de la madre, y con la segunda, se destaca el lazo afectivo que por fin se restableció entre ambos.

A mi parecer, cuando el autor abre sus memorias incluyendo a su madre como la primera mujer de sus recuerdos, es un homenaje que rinde a su figura. Si aquel viaje que efectuaron era mítico, fue gracias a Luisa Santiaga. Su nombre es el primero que García Márquez quiso dejar mencionado en las memorias. Con su conocida maestría retórica subrayó que su madre le dio a luz dos veces. El primero es biológico, y

¹⁴⁰ Ibid. p. 9.

el segundo es su nacimiento como escritor, ya que fue ella la promotora de aquel viaje que consideraba como un punto de inflexión de su carrera literaria. Su muerte acaeció el 9 de junio de 2002, el mismo día que puso punto final a sus memorias según él, coincidencia o lo hizo coincidir para darle un toque macondiano a su “realidad”. De hecho, al leer esta primera página, incluso el primer párrafo me viene directamente a la mente el principio de *Cien años de soledad*, donde el autor menciona a otro personaje ficticio, pero que en realidad no era otro sino su abuelo Nicolás Márquez: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”¹⁴¹. De la mano de su abuelo descubrió lo que era el hielo. De la mano de su madre se fue a revivir y reverdecer sus recuerdos, y descubrir el rumbo de su carrera literaria.

En resumen, la figura de la madre en *Vivir para contarla* no ha sido fácil de restaurar. Quedó restringida a una relación seria, pero que deja traslucir la admiración del autor por las cualidades de su madre. Los años de su infancia pasados con los abuelos han dañado mucho el sentimiento de amor materno filial que se desarrolla y se potencia durante los primeros años. Quizás esta relación la resume el mismo autor en su conversación con Plinio Apuleyo Mendoza:

El distintivo de mi relación con mi madre, desde muy niño, ha sido el de la seriedad. Es tal vez la relación más seria que he tenido en mi vida, y creo que no existe nada que ella y yo no podamos decirnos ni ningún tema que no podamos tratar, pero casi siempre lo hemos hecho, más que con un sentido de intimidad con un cierto rigor que casi podría considerarse profesional. Es una concepción difícil de explicar, pero es así. Tal vez esto se debe a que empecé a

¹⁴¹ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Barcelona, Círculo de lectores, 2003. p. 11.

vivir con ella y con mi padre cuando yo ya tenía uso de razón¹⁴².

Las cualidades de la madre están esparcidas en algunos de los personajes femeninos del autor. Empezando por la madre del niño que protagoniza *La hojarasca*, o el carácter de Úrsula Iguarán de *Cien años de soledad*, la historia de su relación con su marido en *El amor en los tiempos del cólera*, incluso en algún cuento como *La siesta del martes* se puede encontrar rasgos de la madre del autor. A este trabajo lo dedico la tercera parte de este trabajo.

4.6.2. La abuela materna, Tranquilina Iguarán

Una de las figuras determinantes en la vida de Gabriel García Márquez fue su abuela Tranquilina Iguarán y su mundo de fantasías. Era una mujer de “rostro inmutable”¹⁴³, de la cual su nieto escucha “las leyendas, las fábulas, y las prestigiosas mentiras con que la fantasía popular evocaba el antiguo esplendor de la región. A cada pregunta del nieto, la señora respondía con largas historias en las que siempre asomaban los espíritus”¹⁴⁴.

La abuela materna, o Mina como la solían llamar, vivía en un mundo donde lo fantástico y lo maravilloso eran simplemente reales. Una mujer convencida de interpretaciones de los sueños, y de sus conjuros que hacía para proteger a los suyos de los maleficios. Esta manera peculiar de percibir la realidad ha desconcertado y perturbado muchas veces las noches de su nieto, pero termina por ser el que lo fascina en su narrativa.

[...] la mujer más crédula e impresionable que conocí jamás, por el espanto que le causaban los misterios de la vida diaria. [...] Creía descifrar con claves secretas la identidad

¹⁴² Plinio Apuleyo Mendoza, y Gabriel García Márquez, op. cit. p. 23.

¹⁴³ Orlando, Araújo Fontalvo, *Gabriel García Márquez, el caribe y los espejismos de la modernidad*, Barranquilla, Uninorte, 2010. p. 25.

¹⁴⁴ Mario Vargas Llosa, *García Márquez, Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral, 1971, p. 24.

de los protagonistas y los lugares de las canciones que le llegaban de la Provincia. Se imaginaba desgracias que tarde o temprano sucedían, presentía quién iba a llegar de Riohacha con un sombrero blanco, o de Manaure con un cólico que sólo podía curarse con hiel de gallinazo, pues además de profeta de oficio era curandera furtiva. Tenía un sistema muy personal para interpretar los sueños propios y ajenos que regían la conducta diaria de cada uno de nosotros y determinaban la vida de la casa¹⁴⁵

A parte de su lado supersticioso y fantástico, la abuela materna impresiona a García Márquez por su capacidad y sentido de organización de la numerosa familia. Era la que llevaba la batuta en aquella casa llena de mujeres “despistadas”. Una auténtica matriarca que en los momentos más difíciles supo cómo administrar la escasez de recursos. “Costaba trabajo creer que la abuela Mina, con sus mujeres despistadas, fuera el sostén económico de la casa cuando empezaron a fallar los recursos”¹⁴⁶. Tranquilina era una mujer que aglutinaba todos los poderes, una mujer laboriosa, fuerte ante la adversidad, generosa, supersticiosa y “emperadora de hogar”¹⁴⁷. Su influencia en la narrativa del escritor es muy importante y su prototipo hay que rastrearlo en muchos personajes femeninos de su obra, sobre todo, el más inequívoco, el de Úrsula Iguarán de *Cien años de soledad*, que además conserva el mismo apellido de la abuela. Diría García Márquez: “Debía contar la historia como mi abuela me contaba las suyas, partiendo de aquella tarde en la que el niño es llevado por su abuelo para conocer el hiel”¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. pp. 86-87.

¹⁴⁶ Ibid. p. 88.

¹⁴⁷ Mario Vargas Llosa, *García Márquez, Historia de un deicidio*, op. cit. p. 24.

¹⁴⁸ Virginia Hernández, “Regreso a Macondo”, *Periódico El Mundo*. [En línea]: <http://www.elmundo.es/especiales/cultura/gabriel-garcia-marquez/perfil.html>. Consultado. El 30/01/2015.

4.6.3. Las tías y sirvientas

No es de menos importancia la influencia que tuvieron las tías y las sirvientas en la vida y narrativa de Gabriel García Márquez. Su convivencia con ellas, sus vidas y ocurrencias en la casa de los abuelos, alimentaron su imaginación. Entre ellas destaca por su importancia su tía Francisca Simodosea, y que merece un capítulo aparte por su relevancia en el imaginario del autor.

4.6.3.1. La tía Francisca Simodosea

Conocida también como la tía Mama, era la continuación de aquel mundo fantástico que se vivía en la casa de Aracataca. Se encargaba de la educación de los dos hermanos “Gabo” y “Margot”, el contacto directo entre ella y el autor le permitió descifrar su mundo, su carácter, y su percepción personal de la realidad. Esta “general de la tribu” tal como la califica en sus memorias, estaba fascinada por el poder. Dedicó su vida al servicio de los demás, de su familia, y de los niños abandonados. En ella depositaron la confianza de velar por el funcionamiento de la iglesia local, y la que tenía las llaves del cementerio del pueblo: “Durante media vida fue la depositaria de las llaves del cementerio, asentaba y expedía las partidas de defunción y hacía en casa las hostias para la misa”¹⁴⁹. Estos rasgos y funciones que desempeñaba sirvieron para armar el personaje de Úrsula Iguarán en *Cien años de soledad* aunque fue la abuela materna la figura principal en la que se inspiró este personaje femenino.

Algunos de sus anécdotas fueron recogidas por García Márquez en *Cien años de soledad*. Se negaba a abandonar las funciones que delegó el pueblo en ella pese a su avanzada edad. Consideraba que la muerte aún no la había llamado. Para sorpresa de todos, un día, sin previo aviso, sin previa indisposición física, se puso a coser su mortaja. Cuando le preguntaron por qué lo hacía, contestó que en aquel momento sí que había llegado su hora de morir. Cuando la terminó de

¹⁴⁹ Gerald Martín, *Gabriel García Márquez, Una vida*, Barcelona, Mondadori, 2009. p. 62.

coser, se acostó y no volvió a despertarse. En *García Márquez: historia de un deicidio*, Vargas Llosa se refirió a estos hechos:

Hay otro episodio que recuerdo y que da muy bien el clima que se vivía en esta casa. Yo tenía una tía...Era una mujer muy activa; estaba todo el día haciendo cosas en esa casa y una vez se sentó a tejer una mortaja; entonces yo le pregunté: ¿por qué estás haciendo una mortaja?” “Hijo, porque me voy a morir”, respondió. Tejió su mortaja y cuando la terminó se acostó y se murió y la amortajaron con su mortaja.¹⁵⁰

Era también una referencia en el pueblo cuando de hechos “paranormales” se trata, y que se escapan a una interpretación lógica por parte de la gente común del pueblo. Era la “sabia” que tiene respuesta a cuantas preguntas le planteaban.

No sé por qué esta casa era una especie de consultorio de todos los misterios del pueblo. Cada vez que había algo que nadie entendía, iban a la casa y preguntaban y, generalmente, esta señora, esta tía, tenía siempre la respuesta¹⁵¹.

El resto de las tías que vivían en la casa fueron retratadas en *Vivir para contarla*. Aunque no han tenido personajes determinados y fijos en la narrativa de García Márquez tal como Francisca Simodosea o la abuela Tranquilina, no pueden quedar fuera del marco que engloba las influencias que moldearon el imaginario del autor. Formaban parte de aquel hervidero de mujeres de la casa del abuelo y de su cultura oral. Cada una de ellas tenía algún rasgo u obra de alguna manera que terminaba por armar parte de algún personaje de las novelas del autor. La primera de ellas era Elvira Carillo, fue recordada en las memorias

¹⁵⁰ Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, *la novela en América Latina: diálogo*, Lima, Carlos Milla Batres, Ediciones UNI, 1986, p. 23. En Vargas Llosa, Mario: *García Márquez, Gabriel, Historia de un deicidio*, op. cit., p. 23.

¹⁵¹ *Ibidem*.

por su lado apetecible para los niños, su franqueza y por sus murmullos que desvelaban el lugar de las cosas perdidas. No le faltaba su dosis de fantasía en un microcosmos “la casa” regido por lo fantástico. Sin este punto de inverosimilitud, no sería un personaje aceptado por el autor. Saldría del dominador común de la vida en la casa del abuelo, y por lo tanto no sería “real” dentro de la realidad que dio origen a la narrativa de García Márquez:

Tenía más fama por su franqueza brutal que por la ternura con que entretenía a los niños, sobre todo a mi hermano Luis Enrique, un año menos que yo, de quien fue al mismo tiempo soberana y cómplice y quien la bautizó con el nombre inescrutable de tía Pa. [...] En sus malos momentos hablaba sola mientras meneaba la olla, y revelaba en voz alta donde estaban las cosas que se daban por perdidas¹⁵².

Elvira era hija natural del coronel Márquez. Llegó a Aracataca cuando ya tenía veinte años. Tranquilina Iguarán la acogió pese a ser fruto de las infidelidades de su marido. La trató y la cuidó como si fuera su hija. La tía Pa por su parte, cuidó de Tranquilina, ciega y decrepita, hasta su muerte en la localidad de Sucre. García Márquez la calificaba como la mujer especialista en “los problemas imposibles”. Siempre aparecía cuando se la necesitaba, y cuando no, se quedaba encerrada.

En todos estos perfiles García Márquez quiere destacar el lado mágico que ha marcado su infancia condicionando todo su pensamiento y su visión literaria. Es impresionante la naturalidad con la que cuenta y relata estos aspectos increíbles de sus personajes, abuela y tías, y quizás también nuestra disponibilidad a aceptarlos como reales. En cada persona buscamos, como si fuera algo normal y obligatorio su lado supersticioso y fantasioso. El autor en este punto no defrauda. Era su objetivo resaltar estos puntos en todas las personas que le rodeaban

¹⁵² Gabriel García Márquez: *Vivir para contarla*, op. cit., pág. 82.

porque ahí era precisamente donde residía el objetivo de sus memorias, el de marcar no solo el camino, sino la génesis de su narrativa.

La tía Wenefrida es otra de las mujeres con la que convivió el autor. Era la hermana de su abuelo materno Nicolás Márquez. Como las ya citadas, ella también tenía su apodo. La llamaban tía Nana. García Márquez no la puede rescatar en su memoria, pues no tenía imágenes y recuerdos nítidos de ella. Sólo la pudo columbrar una vez postrada por la enfermedad que padecía: “A la tía Wenefrida la llamábamos Nana, y era la más alegre y simpática de la tribu; pero sólo consigo evocarla en su lecho de enferma”¹⁵³. Su último recuerdo de ella fue, y cómo no, cuando la exorcizó, en vano, una hechicera que ahuyentaba los espíritus con un ramo de ortigas, mientras murmuraba sus indescifrables oraciones:

[...] Nana se retorció con una convulsión profunda, y un pájaro del tamaño de un pollo y de plumas tornasoladas escapó de entre las sábanas. La mujer lo atrapó en el aire con un zarpazo maestro y lo envolvió en un trapo negro que llevaba preparado. Ordenó encender una hoguera en el traspatio, y sin ninguna ceremonia arrojó el pájaro entre las llamas¹⁵⁴.

Era una de las muchas historias que maravillaron la infancia del autor, y era el único recuerdo salvable de aquella mujer.

La tía Petra es otro recuerdo de Gabriel García Márquez. Esta vez más nítido que el anterior, pero también más inquietante. Era hermana del coronel, cuyo recuerdo persiste en su memoria “aún la recuerdo como si fuera ayer”¹⁵⁵, se fue a vivir con los abuelos a Aracataca cuando ya estaba ciega. Necesitaba de los cuidados que le podían brindar en aquella casona, llena de mujeres y sirvientas. Aun así, era una mujer

¹⁵³ Ibid. p. 84.

¹⁵⁴ Ibid. pp. 85-86.

¹⁵⁵ Ibid. p. 84.

independiente que se guiaba por sí sola por la casa usando los sentidos que aún conservaba fuera del alcance de los estragos de la edad. Se guiaba por los olores, y así distinguía los cuartos, pasillos, y patios. El autor, evocándola, califica su recuerdo como el más inquietante, quizás por haberla conocido en aquel estado de invalidez que encerraba cierto misterio, lo que le habría podido causar algún desconcierto, a sabiendas que ella murió cuando él apenas tenía dos años.

Aparte de las tías, que constituyen el cuadro familiar dentro de la mansión de Aracataca, no era de menos importancia el papel que jugaron las numerosas sirvientas en moldear la manera de ser del niño “Gabito”. Unas sirvientas que lo consideraban, por su corta edad, incapaz de entender, o percibir la importancia de las cosas que perfilaban delante de él. Se cambiaban, se bañaban, departían de las intimidades, revelaban secretos..., en su presencia: “sin darse cuenta, como relata en sus memorias, de que lo sabía todo”¹⁵⁶. Aliño, Apolinar y Meme, como ejemplo, inspiraron los personajes secundarios de *La hojarasca*.

¹⁵⁶ Ibid., pág. 79.

V. La poética del espacio en las memorias

El estudio de los espacios en la narrativa siempre había sido subsidiario al estudio de los tiempos. Aunque de suma importancia son las aportaciones de Gastón Bachelard, *La poétique de l'espace*; y de Ricardo Gullón, *Espacio y novela*. El profesor Manuel Ángel Medel asegura que los estudios del tiempo y la temporalización superan los dedicados a los espacios. En su artículo *Del escenario espacial al emplazamiento* esboza una teoría de los espacios. Según él, rebajar la importancia del espacio como un simple decorado es una torpeza. Los espacios están ligados a la esencia de los seres, y son inseparables:

Entrar en la reflexión del espacio como un simple “Decorado” (aunque sea –y ya es mucho– un “decorado mítico”) es una torpeza. El espacio es un constituyente de la ex-sistencia para los seres materiales. Existimos en el espacio. El ex- marca el punto cero, la in-ex-sistencia¹⁵⁷.

Manuel Vázquez Medel explica que cualquier individuo no puede escapar a su emplazamiento. Lo único que se puede hacer es desplazarnos. “Desemplazarse” implica la anulación del ser en el tiempo y espacio, su muerte. De ello la intrínseca relación que hay entre las personas y los espacios o emplazamientos en los que actúan y se mueven. Es una relación de interactuación entre persona y lugar donde se encuentra emplazada. Se trata de un proceso de co-implicación entre ambos:

Hemos de advertir en primer lugar, que nuestra noción de emplazamiento quiere construirse más allá de la dicotomía dentro/fuera: lo-que-nos-emplaza no es algo que esté (solo) fuera de nosotros –aunque en algún momento, operativamente, nos refiramos fundamentalmente a ello-, puesto que también implica, co-implica todo lo que somos y

¹⁵⁷ Manuel Ángel Vázquez Medel, “Del escenario espacial al emplazamiento”, *Sphera Pública, Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, 2000, Número 0, pp. 119- 135.

pensamos, sentimos, podemos, queremos, etc. Es el entramado en el que nos resolvemos (y hasta cierto punto en el que nos disolvemos): una verdadera retícula de emplazamientos¹⁵⁸.

José María Yvancos Pozuelo en su estudio de los mundos ficcionales sostiene que el espacio es el que delimita la escritura. En su análisis del espacio en *Cien años de soledad* explica que: “el «Fiat» (Hágase), en el sentido bíblico-genético, del acto de la escritura dirime un mundo posible, el de Macondo, que es el de la novela que lo alberga y con cuyos límites coincide”¹⁵⁹. Una afirmación que coincide con la aportación de Josef Wittgenstein: “Los límites del lenguaje son los límites de mi mundo”¹⁶⁰.

Los espacios esparcidos en las memorias de García Márquez no se pueden considerar como un simple decorado, ni tampoco aludidos y evocados gratuitamente para llenar huecos con recuerdos sencillos. Los sitios evocados en *Vivir para contarla* responden a una imperiosa necesidad del autor. La reconstrucción del origen, de la personalidad, de la identidad a través del recuerdo lleva al autor a recorrer aquellos sitios que marcaron su vida hasta la edad de veintiocho años. Cada uno de ellos desempeñó un papel importante en su vocación, como la casa de sus abuelos, el pueblo de Aracataca, y otros como la escuela, universidad y ciudades por las que pasó, que marcaron su formación política, periodística y literaria. En el siguiente capítulo voy a analizar la importancia de cada uno de los espacios y su significación, no solo en la vida sino también en el recuerdo del autor, ya que “la vida no es la que uno vivió, sino la que recuerda y cómo la recuerda”.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 164.

¹⁶⁰ Manuel Ángel Vázquez Medel, Art. cit.

5.1. La casa de los abuelos

En lo referente a la casa como espacio determinado y delimitado en el recuerdo, Gaston Bachelard hace un estudio fenomenológico de ella, analizada desde un punto de vista psicológico, para entender la relación del hombre con su espacio. El recuerdo de la casa, según el filósofo va más allá de su simple descripción. Una casa se lee, se escribe. Es la que alberga en su simplicidad o complejidad nuestros recuerdos, y explica nuestra alma:

Avec l'image de la maison, nous tenons un véritable principe d'intégration psychologique. [...] examinée dans les horizons théoriques les plus divers, il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime¹⁶¹.

En su análisis de la casa Bachelard Gaston recurre a la dialéctica de fuera-exterior, oscuridad e iluminación; a la estación de invierno como un factor que hace el hogar “más cálido, más dulce y más amado” y termina por analizar y explicar la simbología de los cajones, armarios, cofres como imágenes poéticas del secreto y de la intimidad del hombre.

L'armoire et ses rayons, le secrétaire et ses tiroirs, le coffre et son double fond sont de véritables organes de la vie psychologique secrète. Sans ces “objets” et quelques autres aussi valorisés, notre vie intimes manquerait de modèle d'intimité. Ce sont des objets mixtes, des objets-sujets. Ils ont, comme nous, par nous, por nous, une intimité¹⁶².

Una transposición de esta teoría de Bachelard Gaston a la evocación de la casa de los abuelos en *Vivir para contarla* y su influencia

¹⁶¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1989. p. 18. “Con la imagen de la casa tenemos un verdadero principio de integración psicológica. [...] estudiada desde los diferentes horizontes teóricos, parece que la imagen de la casa es la topografía de nuestro ser íntimo”. (Traducción nuestra).

¹⁶² *Ibíd.* p. 83. “El armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo son verdaderos órganos de nuestra vida psicológica secreta. Sin dichos “objetos” y algunos más así valorados, a nuestra vida íntima le faltaría un modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, para nosotros, por nosotros, una intimidad”. (Traducción nuestra).

psicológica en la personalidad de su autor, me lleva en primer lugar a considerar la primera impresión que tenía al volver a su casa natal. El deterioro de una parte de ella hace que sea irreconocible:

La primera visión de la casa, en la acera de enfrente, tenía muy poco que ver con mi recuerdo, y nada con mis nostalgias. Habían sido cortados de raíz los dos almendros tutelares que durante años fueron una seña de identidad inequívoca y la casa quedó a la intemperie¹⁶³.

Cortados los dos árboles la casa se quedó desprotegida y con ella un sinfín de imágenes y vivencias ligadas al símbolo que representaban aquellos dos almendros que ejercían de protectores de la casa, y con ella la nostalgia y el recuerdo del autor. Los objetos y los rincones son los que desencadenan las imágenes en la memoria, y cuando desaparecen, el recuerdo se queda perdido sin aquel espacio que lo configura. De ello la hipótesis de Pozuelo Yvancos al tratar la importancia del espacio en el relato de infancia.

Mi hipótesis es que uno de los rasgos especificadores del «relato de infancia» es la importancia de los espacios como vehículos configuradores de la memoria autobiográfica infantil. En tanto que la del adulto se mueve por series cronológicas, con el tiempo como factor dominante, en la memoria de la infancia cobran un relieve fundamental las metonimias y metáforas espaciales¹⁶⁴.

A partir de esta doliente visión panorámica de la casa, el autor empieza a describirla y rememora sus recuerdos en ella. Así, de la topografía o distribución física subyace una segregación de dos espacios diferentes ligados a los dos personajes principales que los habitaban, abuelo/abuela, y los dos mundos que representaban en el imaginario del autor. Hay una interacción y un mutuo condicionamiento entre

¹⁶³ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 39.

¹⁶⁴ José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía, teoría y estilos*. Barcelona, Crítica, 2006. p., 112.

cada espacio y las personas que lo habitan, y por consiguiente una influencia determinada sobre él.

La casa natal empieza por un espacio dominado por el abuelo. Es un hecho normal en una “sociedad matriarcal en la que el hombre es rey absoluto de su casa”¹⁶⁵. Se componía de una habitación que servía al mismo tiempo como sala de visitas y como oficina del abuelo. Era donde recibía a las visitas entre las cuales destacaban los generales de la guerra de los Mil días sobre todo el histórico Rafael Uribe. Contiguo, estaba el taller donde fabricaba sus famosos pescaditos de oro. Era un espacio vedado a las mujeres. Exclusivamente representaba el mundo del abuelo. Su iluminación y su cercanía al exterior le infunden tranquilidad y confianza al autor. La importancia de esta parte de la casa en su infancia fue simbolizada por su proximidad al mundo exterior con cuyo contacto mantenía a través del abuelo. La iniciación en los relatos reales de guerra lo encarna la sala de visitas. En la parte que se usaba como oficina destacaba un objeto, un libro que simboliza el primer contacto que tuvo con la letra escrita: “[...] y un librero vacío con un solo libro enorme y descosido: el diccionario de la lengua”¹⁶⁶. En las paredes de la platería fue donde plasmó sus primeros dibujos con el consentimiento de su abuelo.

En general, la simplicidad de esta parte de la casa fue dominada por el recuerdo del abuelo. Una zona en la que se deshacía de su soledad y zozobra por momentos y desahogaba su curiosidad por el mundo real.

A partir de ahí empieza “el paraíso hermético de las mujeres”¹⁶⁷. Esta parte de la casa habitada por las mujeres encarna un mundo muy diferente al primero. La penumbra, la oscuridad fueron sus características dominantes lo que le infundía miedo a García Márquez. Un miedo a todo lo que representaba la abuela con su mundo mágico,

¹⁶⁵ Gabriel García Márquez, op. cit. p. 91.

¹⁶⁶ Ibid. p. 42.

¹⁶⁷ Ibid. p. 42.

supersticioso y alejado de cualquier interpretación real y lógica. A pesar de que de día lo fascinaba cohabitar con el ambiente que proporcionaba este medio, la noche se convierte en un martirio psicológico: “[...] pero en la noche me causaba un terror puro y simple: el miedo a la oscuridad, anterior a nuestro ser, que me ha perseguido durante toda la vida”¹⁶⁸. La imagen de los cuartos convertidos en santuarios -“en la casa de los abuelos cada santo tenía su cuarto y cada cuarto tenía su muerte”¹⁶⁹-, la irrupción de lo misterioso hace que aumente el desconcierto y el sentimiento de soledad del nieto frente a las figuras estáticas ahí plantadas por la abuela.

El cuarto donde dormía el protagonista no escapaba de este ambiente de pavor y misterio. Como si no tuviese bastante con la imaginación que le hacía revivir todas las imágenes de lo visto y vivido de día, ahí delante de su hamaca tenía todo un panteón que lo vigilaba causándole un terrible terror todas las noches.

En aquel dormitorio había también un altar con santos de tamaño humano, más realistas y tenebrosos que los de la iglesia. [...] Yo dormí en la hamaca de al lado, aterrado con el parpadeo de los santos por la lámpara del santísimo que no fue apagada hasta la muerte de todos¹⁷⁰.

Así, lo misterioso, lo supersticioso escapa al entendimiento del niño. Aunque de día lo veía todo como si fuera un cuento, por la noche, la mezcla de la oscuridad, imágenes de las figuras de santos además de las que tenía delante le causaban un terror y un desconcierto que había de perpetuarse en su imaginario e incluso en su personalidad como adulto. García Márquez no niega su faceta de hombre supersticioso que pone el grito en el cielo por la falta de una rosa de color amarillo en su escritorio, por ejemplo, ya que le atribuye el buen desarrollo del acto de

¹⁶⁸ Ibid. p. 87.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ Ibid. p. 44.

escribir: “mientras haya flores amarillas nada malo puede ocurrirme”¹⁷¹, decía en su conversación con Plinio Apuleyo Mendoza, que le dedica un capítulo a sus supersticiones y manías heredadas.

El resto de la casa encierra cierto secretismo para un niño del que se sabe su curiosidad y su búsqueda de un sentido a todo lo que le rodea. Era tarea difícil esa búsqueda, ya que todo en ese hogar estaba sujetado, sostenido y orientado hacia lo mágico. Había sitios que le estaban vedados, lo que aumentaba su curiosidad hacia lo desconocido, lo indescifrable, como si de los pergaminos de Melquiades se tratase: “Al fondo del corredor había dos cuartos que me estaban prohibidos”, esta prohibición frustraba sus ansias de leer, su precoz vocación por la lectura ya que el primer cuarto era de su prima Sara Emilia, y contenía una colección de cuentos de Calleja. El segundo cuarto que le había sido prohibido contenía trastos y baúles que nunca le habían dejado explorar. Era evidente que los quería destapar para descubrir lo que contenían. La imagen del baúl cerrado conlleva “la estética de lo oculto”, por ello es este objeto el que mantenía en vilo al niño que lo quería explorar. Los trastos en sí no contienen esta estética de lo oculto de la que hablaba Gaston Bachelard. De allí que el baúl le confería a todo el cuarto el secretismo que tenía en el imaginario del autor.

Es difícil separar la casa de las personas que la habitan, sobre todo cuando se trata de los rincones que frecuentan las mujeres. Gabriel García Márquez destaca la influencia del espacio en su relación con las personas. De aquí emana la fascinación y el hechizo del espacio del que habla. Siguiendo con el análisis de la casa, se destaca la cocina como un mundo aparte en el que confluyen y conviven a diario las mujeres que servían y las que vivían en la casa. Es en este rincón donde el niño “Gabo” configuraba su amplia cultura oral caribeña que escuchaba de ellas. “Era el reino de las mujeres”¹⁷² que conversaban, hablaban e interpretaban todo a su manera, nutriendo, sin saberlo

¹⁷¹ Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez, op. cit. p. 145.

¹⁷² Ibid. p. 44.

quizás, la fértil memoria del único niño que correteaba absorbiendo todo lo que escuchaba.

Recuerdos reveladores también son evocados en su relación con sitios determinados de la casa natal. En unos de los cuartos donde vivía una de las sirvientas descubrió a los seis años los secretos del parto cuando se escabulló en un descuido y se escondió en un rincón. Una experiencia que echa por la borda todos los cuentos infantiles sobre la procedencia de los niños, y abre un mundo nuevo a sus interpretaciones de este hecho trascendental.

A modo de conclusión, García Márquez asocia la influencia de la casa donde vivió su infancia con los abuelos con el mundo nocturno. Aquella casa lunática como la describía le causaba terror en sus noches. Este sentimiento lo arrastraba con él el resto de su vida allá donde se encontraba: “Todavía a los setenta años he vislumbrado en sueños el fantasma de los dormitorios sombríos, y siempre con el sentimiento que me estropeó la niñez: el pavor de la noche”¹⁷³. Este pavor no se puede entender sin el carácter de su abuela Tranquilina Iguarán y todas las mujeres que ahí vivían por su percepción peculiar de la vida. Sólo recobraba su entereza y su felicidad con los primeros rayos de luz de la mañana que despejaban aquella pavorosa oscuridad, y lo devolvían al mundo racional del día. En *El olor de la guayaba* explica:

Mi recuerdo más vivo y constante no es el de las personas, sino el de la casa misma de Aracataca donde vivía con mis abuelos. Es un sueño recurrente que todavía persiste. Más aún: todos los días de mi vida despierto con la impresión, falsa o real, de que he soñado que estoy en esa casa, [...] como si nunca hubiera salido de esa casa vieja y enorme. Sin embargo, aun en el sueño, persiste el que fue mi sentimiento predominante durante toda aquella época: la

¹⁷³ Ibid. p. 93.

zozobra nocturna. Era una sensación irremediable que empezaba siempre al atardecer, y que me inquietaba aun durante el sueño hasta que volvía a ver por las hendidias de las puertas la luz del nuevo día. [...] creo que aquella zozobra tenía un origen concreto, y es que en la noche se materializan los presagios y evocaciones de mi abuela¹⁷⁴.

Tal influencia y tal impacto psicológico resultaron imborrables de las vivencias del autor. Resultado de ello que esta obsesión por esta casa hizo que su prototipo fuera el de muchas de las casas de sus novelas. Tal importancia no la tuvieron las demás en que vivió con sus padres fuese en Sucre, Cartagena, Barranquilla, o Sincé. Ninguna llegó a influir tanto en la imaginación y en la personalidad del autor como la de Aracataca. En la tercera parte de este trabajo veremos las novelas en que se reproduce esta “mansión” y sus descripciones.

5.2. Aracataca, pueblo natal y escenario narrativo

El pueblo de Aracataca estuvo condicionado en su configuración como espacio real por una serie de hechos que acompañaron su desarrollo y su decadencia. Cuando Gabriel García Márquez evoca el recuerdo de su pueblo natal lo hace desde una perspectiva doble, un antes y un después que marca su historia. Así, no será posible hablar y analizar los recuerdos recopilados en *Vivir para contarla* sin antes hablar de dos sucesos históricos que van muy unidos a Aracataca: la llegada de la compañía bananera estadounidense, y la tragedia de la huelga del banano. Dos acontecimientos que nutrieron el imaginario de esta población por mucho tiempo.

5.2.1. La compañía bananera

La intervención del capitalismo estadounidense en Colombia atrajo a muchas empresas de explotación agrícola, en especial del banano, que bien se sabe que hasta 1870 la mayoría de los

¹⁷⁴ Plinio Apuleyo Mendoza, y Gabriel García Márquez, op. cit. p. 19

estadounidenses no sabían lo que era. Su explotación y su distribución empezaron a entrar en auge con la creación de la United Fruit Company. Era la compañía más conocida y más grande de América Latina, y pasaba desde entonces a formar parte de su historia. Por una parte, fue la gran promotora de la economía local. La inauguración y la posterior ampliación de la red ferroviaria fue la espina dorsal de esta compañía que cambiaría totalmente el destino y la historia de Aracataca y de Macondo. Había sido fundada en Bostón con la finalidad de ser un gigante de la explotación agraria capaz de absorber las pequeñas compañías que operaban en el sector y que tenían problemas financieros. Así, en aquellos momentos, la compañía llamada Minor Cooper Keith¹⁷⁵ construyó muchas de las redes ferroviarias y facilitó la integración económica de la región. A principios de la década de 1870 empezó a adquirir y dominar grandes extensiones de tierras para el cultivo del banano. Tras unos problemas financieros aparece la Bostón Fruit Company que se fusionó con ella, lo que dio lugar al nacimiento de la todopoderosa United Fruit Company.

La región, y Colombia en general se enfrentaba, entonces, a una compañía mucho más grande y formidable que las anteriores. La United Fruit Company se apoderó de las extraordinarias ventajas competitivas de la compañía quebrada. Una importante infraestructura ferroviaria para transportar el banano a Estados Unidos; el control sobre bloques de terreno claves, la lealtad de un limitado pero crucial grupo de terratenientes colombianos; el control del agua para el regadío, y la implicación de parte de las autoridades locales para defender sus intereses. Con estas ventajas y poderes la United Fruit Company consiguió el monopolio de la producción del banano en Colombia, y debilitó a los inversores nacionales y extranjeros lo que facilitaba su absorción o quiebra.

El eco que tenía el éxito y esplendor en la zona bananera atrajo

¹⁷⁵ Maurice Brungardt, "La United Fruit Company en Colombia", [En línea] <http://www.bdigital.unal.edu.co/22475/1/19092-62543-1-PB.pdf>. Consultado el 05/02/2015.

con él un flujo migratorio incesante de todas partes del mundo: árabes, europeos, venezolanos...en busca de mejores horizontes. Aracataca se convirtió en “un hervidero babélico, una caldera étnica y cultural donde se iba fundiendo el mundo entero a pedacitos”¹⁷⁶. El lejano y pequeño pueblo de Aracataca vio cómo se triplicaba el número de sus habitantes en poco tiempo y como se convertía en una ciudad masificada. Trenes repletos no paraban de arrojar a “la hojarasca” en el ansiado pueblo. Este fenómeno social no tardó en desencadenar huelgas y protestar de los trabajadores que reclamaban la mejora de sus condiciones salariales y laborales. Los rechazos de la compañía estadounidense y muchos de los terratenientes colombianos afines desembocaron en lo que se conoce como la masacre de las bananeras en la historia colombiana.

5.2.2. La masacre de las bananeras

El 6 de diciembre de 1928 se consuman los hechos de la huelga de los jornaleros de la compañía bananera. La intervención del gobierno conservador hizo que estallara la violencia. Se ordenó a los huelguistas, que se reunían en varios puntos, que se dispersasen a lo que hicieron caso omiso. Empezaron “a agitar la protesta, gritando referentes al movimiento obrero y en contra de la explotación laboral”¹⁷⁷. La reacción del ejército no se hizo esperar. Dispararon a matar a todos los congregados en la plaza. Las cifras de muertos nunca quedaron fijadas. Se hablaba en un primer momento de decenas de muertos, pero otras fuentes lo elevaron a centenares, después a miles sin que se supiese nunca la cifra determinada de aquella masacre.

Gabriel García Márquez, que apenas tenía dos años cuando sucedieron estos hechos, tomó cartas en el asunto y dio su versión. Su intento de reconstruir un suceso sombrío y trágico de la historia de su

¹⁷⁶ Dasso Saldívar: *García Márquez, Viaje a la semilla*, Bogotá, Ed Santillana, 1997. p. 57.

¹⁷⁷ Sergio Nicolás Rocha Camargo, “Análisis de la masacre de las bananeras en 1928, desde los hechos y su legado social y cultural”, *Universidad Nacional de Colombia*. [En línea] <http://es.scribd.com/doc/133280857/ANALISIS-DE-LA-MASACRE-DE-LAS-BANANERAS-EN-1928-DESDE-LOS-HECHOS-Y-SU-LEGADO-SOCIAL-Y-CULTURAL-pdf#scribd>. Consultado el 05/02/2015.

país no dista de ser una opinión subjetiva entre las muchas que ya se habían dado. Sin embargo, el apego del autor a este suceso, como lo eran todos los colombianos, le fue inculcado por su abuelo que le hablaba de él desde que tuvo uso de razón: “yo conocía el episodio como si lo hubiera vivido, después de haberlo oído contado y mil veces repetido por mi abuelo desde que tuve memoria”¹⁷⁸ Así, cuando llegó a Aracataca con su madre para vender la casa, ella le enseñó desde la ventanilla del tren una plaza pequeña, que causó frustración en el ánimo de su hijo. Se trataba del lugar donde acribillaron a los jornaleros de la huelga: “Mira, -me dijo- Ahí fue donde se acabó el mundo”¹⁷⁹. En su superficie apenas cabían doscientas personas. Lo que no correspondía con la magnitud de la masacre y con el número de muertos que él había retenido siempre en su imaginario. Con atención escuchaba la versión de los hechos del vecino del pueblo el doctor Alfredo Barboza, “¿Tres muertos o tres mil?, quizás no habían sido tantos”. Así, el descubrimiento de la plaza, “el escenario era tan pobre para un drama tan grandioso como el que yo había imaginado” y las pequeñas cifras de muertos contrastan con los recuerdos del autor y con las versiones contadas, y quizás exageradas y dramatizadas, por su abuelo liberal, y que en realidad quedaron grabadas en su memoria y forjaron una opinión política en contra de los conservadores causantes de los episodios violentos del país: “nunca pude superar la amargura con que mis abuelos evocaban sus guerras frustradas y las matanzas atroces de las bananeras”¹⁸⁰.

Esta contradicción, estos falsos recuerdos del autor que no se ajustaban a la realidad, lo llevó a recabar informaciones de testigos diferentes, pero se dio de bruces con que la realidad de ese trágico acontecimiento era igual que sus recuerdos. Nadie sabía exactamente lo que había pasado. Al final resolvió aquel dilema haciendo honor a la memoria de su abuelo, y decidió contar “la matanza” con “la precisión y

¹⁷⁸ García Márquez; Gabriel, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 21.

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 72.

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 293.

el horror con que la había incubado durante años en mi imaginación”¹⁸¹. La cifra final fue de tres mil muertos.

Evidente es que el motivo de García Márquez en un primer lugar era la búsqueda de la verdad histórica de un hecho que había escuchado durante su infancia contado de mil maneras, sin embargo, frente a la imposibilidad comprobada de encontrar esa verdad, el autor con su decisión de fijar el número de las víctimas en tres mil pasa a destacar la dimensión trágica, el dolor humano del suceso. Un dolor que implica la responsabilidad directa del gobierno conservador que dio la orden al ejército de disparar a los huelguistas con tal brutalidad. Además de criticar el monopolio de la compañía estadounidense y sus efectos desastrosos sobre la economía colombiana.

Esta “tragedia” hizo que la compañía empezara a dismantelar sus instalaciones para abandonar el país, dejando detrás a pueblos desérticos que en su momento sólo dependían de ella. Aracataca, el pueblo natal del autor, no era una excepción. El espejismo de bonanza que vivía el pueblo hace que todos la recuerden con nostalgia: “Los gringos no vuelven nunca”¹⁸².

La transformación del pueblo fue radical. De la hojarasca a la soledad; del bullicio a la zozobra, de la abundancia a la pobreza agotadora. Los americanos habían creado una prosperidad efímera y falsa, que se acabó una vez desmontada la empresa. Los estragos de su marcha los focaliza el autor en imágenes de lo que constituía la vida cotidiana de la gente, e incluso en esa poca gente misma que se había quedado en el pueblo apesadumbrada por el recuerdo de un pasado de “gloria”:

Lo único cierto era que se llevaron todo: el dinero, las brisas de diciembre, el cuchillo del pan, el trueno de las tres de la tarde, el aroma de los jazmines, el amor. Sólo quedaron los

¹⁸¹ Ibid. p. 73.

¹⁸² Ibid. p. 72.

almendros polvorientos, las calles reverberantes, las casas de madera y techos de cinc oxidado con sus gentes taciturnas devastadas por los recuerdos¹⁸³.

La descripción del pueblo en las memorias del autor está basada en el recuerdo del viaje que hizo con su madre a Aracataca para vender la casa. La resonancia y la tonalidad de la descripción se hacen notar desde la primera estación de tren en la población de Ciénaga. Las imágenes del paisaje contemplado contrastaban con el recuerdo que las memorias de ambos tenían del lugar. La imagen del tren vacío al que la madre intentaba atribuir un factor de lujo y comodidad: “¡Qué lujo! ¡Todo el tren para nosotros solos!” era en realidad la primera prueba de la soledad y decadencia de toda la zona. El tren que había sido en su momento el símbolo del esplendor con sus vagones repletos de jornaleros llegados de todas partes, ahora: “se puso en marcha, muy despacio y con un chirrido lúgubre” se convirtió por su parte en una imagen del deterioro y del abandono. La madre, sin embargo, se resistía a digerir aquella sucesión de imágenes negativas: “A este tren le falta aceite en los resortes”, así justificaba el estado del destartado tren.

Los tiempos de esplendor fueron recordados con nostalgia por la gente que se aferraba a cada rumor: “Dicen que la compañía vuelve”, o, “Cada forastero que llegaba con un maletín de negocios les parecía que era el hombre de la United Fruit Company que volvía a restablecer el pasado”. Tal fue la esperanza de la gente ociosa de todos los pueblos de la zona bananera. No obstante, la postura del autor con respecto al tema de la compañía bananera y las falsas esperanzas dadas a un pueblo entero irrumpen en el relato. La conversación que entablaron dos mujeres y un cura joven, que subieron después al tren deja constancia de que el autor no era partidario de las políticas económicas de su país. Las dos mujeres barajaban la posibilidad de la vuelta de la compañía bananera, a lo que replicó el cura: “La compañía deja la ruina por donde pasa”, lo que tildaba el autor de idea original y pertinente.

¹⁸³ Ibid. p. 36.

La nostalgia colectiva por el pasado tiene su origen, tal como lo explica Vargas Llosa en ese esplendor que le dio la compañía a la zona. Pero no había que olvidar por otra parte, el saqueo de las riquezas del país, y la imposibilidad del desarrollo de una economía local, que fue la causa del vacío que dejó después de su partida, lo que denuncia y critica implícitamente el autor en *Vivir para contarla*:

La invasión económica norteamericana no tiene oposición e, incluso, es bienvenida porque crea el espejismo de bonanza: establece nuevas fuentes de trabajo, eleva los salarios misérrimos del campesino del latifundio feudal y da la impresión de contribuir a la modernización y el progreso. El saqueo de las riquezas naturales que significa, la camisa de fuerza que impone a las economías de los países Latinoamericanos, impidiéndoles desarrollarse industrialmente y reduciéndolos a meros exportadores de materias primas, la corrupción política que propaga mediante el soborno y la fuerza para asegurarse regímenes adictos que cautelen sus intereses, le aseguren concesiones, repriman los conatos de sindicalización y los movimientos reivindicativos de los trabajadores, pasan casi inadvertidos para la conciencia colectiva. Más tarde, ese período de explotación imperial será recordado incluso –es el caso de Aracataca- como una época feliz¹⁸⁴.

Cuando llegó el tren a Aracataca, el sobresalto de la madre resalta la magnitud, quizás exagerada por el autor, de los estragos causados por el abandono de la compañía en su pueblo: “¡La estación!, cómo habrá cambiado el mundo que nadie espera el tren”. Ya no podía ocultar su decepción, su dolor por el estado del pueblo de su infancia. De aquí en adelante todo será la “elegía” de un espacio flagelado por la pobreza y la soledad. El tren que salió de Ciénaga con un “chirrido lúgubre” ahora llega a Aracataca y se detiene con un “lamento largo”, en

¹⁸⁴ Mario Vargas Llosa, *García Márquez, Historia de un deicidio*, op. cit. p. 17.

medio de un “pueblo muerto”. Las descripciones del paisaje parecen ser de un campo de batalla. El suelo de la estación del tren empezaba a levantarse, las casas a derrumbarse. Todo lloraba en aquel pueblo triste. Un estado potenciado por el clima de la zona, con sus calores asfixiantes y polvos ardientes. Es una especie de instrumento de tortura que multiplica las angustias¹⁸⁵ del lugar. García Márquez, a través de sus metáforas, personifica su tierra y con su maestría novelesca no escatima en destacar su agonía:

Mi madre permaneció todavía unos minutos en el asiento, mirando el pueblo muerto y tendido en las calles desiertas. [...] nos quedamos desamparados bajo el sol infernal y toda la pesadumbre del pueblo se nos vino encima. [...] Todo era idéntico a los recuerdos, pero más reducido y pobre, y arrasado por un ventarrón de la fatalidad: las mismas casas carcomidas, los techos de cinc perforados por el óxido, el camellón con los escombros de las bancas de granito y los almendros tristes, y todo transfigurado por aquel polvo invisible y ardiente que engañaba la vista y calcinaba la piel.¹⁸⁶

García Márquez quiere dar una imagen total del pueblo. Así a la descripción del espacio irá ligado el retrato de los pocos vecinos que quedaban. El cambio que sufre el pueblo los ha condenado a la inclusión, tristeza, y a una irremediable y apresurada senilidad. Fue el caso de Vita: “una mujer menuda, de aspecto empobrecido” que vieron por el pueblo; y del doctor Alfredo Barboza y su mujer Adriana. Los testimonios de los dos últimos y su situación era un fiel reflejo del condicionamiento que ejercía el espacio sobre las personas. Eran el espejo en el que se podía observar el estado de Aracataca, y los estragos del paso lento del tiempo. En su comparación el autor destaca el antes

¹⁸⁵ Olga Carreras González, *El mundo de macondo en la obra de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Vosgos, 1974. p. 27.

¹⁸⁶ Gabriel García Márquez, op. cit. p

y el después de la botica del doctor, además de una frase sintética suya de las penurias por las que ha pasado el pueblo:

La botica había sido la mejor en los tiempos de la compañía bananera, pero del antiguo botamen ya no quedaban en los armarios escuetos sino unos cuantos pomos de loza marcados con letras doradas. La máquina de coser, el granatario, el caduceo, el reloj de péndulo todavía vivo, el linóleo del juramento hipocrático, los mecedores desvencijados, todas las cosas que había visto de niño seguían siendo las mismas y estaban en su mismo lugar, pero transfiguradas por la herrumbre del tiempo. [...].

-Ustedes no pueden imaginarse por las que ha pasado este pueblo¹⁸⁷.

El nostálgico viaje revela a Gabriel García Márquez que los recuerdos que tenía de Aracataca habían sufrido un cambio brutal. Una metamorfosis de la riqueza a la pobreza y la soledad. Ese escenario de lágrimas caídas le hizo redescubrir el lazo que le unía con su pueblo:

Desde que probé la sopa tuve la sensación de que todo un mundo adormecido despertaba en mi memoria. Sabores que habían sido míos en la niñez y que había perdido desde que me fui del pueblo reaparecían intactos con cada cucharada y me apretaban el corazón¹⁸⁸.

El mismo sentimiento nos traslada el autor al relatar el emotivo abrazo de su madre y la esposa del doctor Alfredo Barboza en su casa: “estremecido por la certidumbre de que aquel largo abrazo de lágrimas calladas era algo irreparable que estaba ocurriendo para siempre en mi propia vida”¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Ibid., pp.33- 34.

¹⁸⁸ Ibid. p. 37.

¹⁸⁹ Ibid. p. 33.

Estos lazos redescubiertos y revividos durante aquel día van a marcar la vida literaria del autor. En un momento en el que estaba errando en el mundo de la narrativa sin poder encontrar un rumbo que lo lleve a escribir su primera novela, el viaje con su madre no podía ser menos que mítico porque había encontrado en él el mundo que iba a moldear toda su narrativa. Aracataca se dará a conocer en todo el mundo a través del topónimo literario de Macondo, ya que justo después de despedirse de su madre empezó a escribir su primera novela cuyo escenario era Aracataca. De ahí la importancia de que este pueblo y sus características ocupen parte de *Vivir para contarla*. En cada una de las novelas citadas en sus memorias, analizaremos el espacio y sus posibles afinidades con este pueblo.

5.3. Barranquilla: el mito creativo

Dentro de las exigencias o tópicos de las memorias, sobre todo en las de un escritor como García Márquez en las que quiere dejar constancia de su evolución desde su niñez hasta lograr su objetivo de ser escritor, la vocación literaria y sus manifestaciones en edades precoces es un tema imperante. El memorialista convierte este tema en la columna vertebral que sujeta la totalidad de su texto ya que en última instancia justifica su necesidad de escribir sus memorias y compartir con los lectores la génesis de su vocación y su desarrollo.

En su etapa de alumno en el colegio San José de Barranquilla el autor pone mayor interés en destacar sus cualidades lectoras, su frenética vocación de leer todo lo que le caía entre manos: “el vicio de leer lo que me cayera en las manos ocupaba mi tiempo libre y casi todo el de las clases”¹⁹⁰. El autor se reclama como un autodidacta que forja su camino por sí mismo: “leía en las clases, con el libro abierto sobre las rodillas”¹⁹¹. La calidad de los libros que leía ya pasaban casi su edad. De ahí el esfuerzo y la puesta de relieve de su inteligencia. Leía y

¹⁹⁰ Ibid. pp. 175-176.

¹⁹¹ Ibid. p. 176.

aprendía de memoria poemas del Siglo de Oro y Romanticismo españoles. Los conocimientos adquiridos a su edad a base de tantas lecturas como a él le gusta decir, “exasperaban a sus maestros”, y le valían el calificativo de “un niño redicho”. Todo eso le va dotando de mecanismos para escribir, y de hecho escribe poemas satíricos en los que se mofaba de los alumnos y profesores del colegio. Cuando cayeron algunos en las manos del director, fueron publicadas en la revista del instituto bajo el título de “Bobadas mías”. A sus trece años, estos poemas prematuros eran las primeras manifestaciones de una vocación reiteradamente anunciada: “En esa época yo apenas jugaba con los versos, pero todavía no estaba en la literatura, no tenía aquello una dimensión creativa: aún no había despertado a la literatura; estaba empezando”¹⁹². Sin embargo, se advierte la facilidad con la que trataba con la poesía, “jugaba con los versos” decía.

Cuando esperamos que la orientación literaria sea comentada desde las aulas de su colegio, García Márquez traza su mundo de aprendizaje independientemente del colegio. Él decide las influencias que le son necesarias para su desarrollo literario. Así fue su amistad con los integrantes del movimiento “Arena y cielo”. Un movimiento que intentaba aportar novedades a la poesía en la costa caribe. Con este grupo García Márquez descubre un conjunto de poetas, y sobre todo a Pablo Neruda, al que erigen de ejemplo. Encuentra en este poeta, y en el grupo en general, un refugio y un aliciente para su vocación de escritor en ciernes.

Barranquilla, entonces, y su colegio fue el primer “brote” de la vocación del autor, y ahí tuvieron lugar sus primeras publicaciones. En todo el relato de esta etapa de la vida del alumno, el autor no se interesa por el colegio como tal, ni por su día día dentro de las aulas, y de lo que aprendía de manera académica de los docentes que le daban las clases, ni por su intimidad y su vida social en el internado, sino que relata lo que envuelve y define su vocación. La lectura casi

¹⁹² Dasso Saldivar: *García Márquez, El viaje a la semilla*, op. cit. p. 140.

ininterrumpida de los libros de la biblioteca del colegio, sus poemas escritos y la influencia del movimiento “Cielo y arena” fueron lo que centra el relato. Este interés se justifica y prueba una vez más las experiencias que el autor quiere compartir con nosotros. Su vocación y sus comienzos en la escritura. Algo parecido a las autobiografías del siglo XIX tal como lo explica Anna Caballé:

Los relatos autobiográficos [...] se atienen con notable fidelidad a la serie de Vercier, concediendo, por ejemplo, una gran importancia al mundo de la lectura y el despertar de la vocación literaria. [...]. Todos en fin se deleitan en evocar una infancia despierta, ávida de conocimiento y autodidacta¹⁹³.

5.4. Bogotá: el liceo de Zipaquirá

Cuando García Márquez rechazó volver al colegio San José de Barranquilla por la negativa de Martina Fonseca seguir con su relación sentimental con él, sus padres decidieron mandarlo a Bogotá para optar por una beca de estudios que le permita seguir cursando sus estudios de bachillerato.

En este capítulo voy a tratar dos aspectos en la influencia de esta etapa en la personalidad de Gabriel García Márquez. En sus memorias este viaje hacia lo desconocido, es decir, su destino, su futuro solo, tiene que tener un importante impacto en la vida del joven escritor. Destaco en su relato la percepción de Bogotá como una urbe nueva para las experiencias del joven. Sus ejercicios malabares para adaptarse a ella, y la constante nostalgia de sus pueblos calurosos de la costa. El segundo aspecto, que sin lugar a duda, no puede pasar inadvertido es su paso por el colegio de Zipaquirá y su internado. Una experiencia a mi parecer imprescindible en su desarrollo intelectual y la toma de conciencia del escenario político del país.

¹⁹³ Anna Caballé, *Narcisos de tinta*, op. cit. p. 96.

5.4.1. Bogotá: la soledad y el frío

Descubrir un mundo diferente al de Aracataca y los pueblos adyacentes de la costa caribe, fue quizás lo más importante que le ocurrió al joven Gabriel García Márquez. Esta experiencia le había brindado la oportunidad de comparar y contrastar ciudades diferentes a la suya y contagiarse de experiencias diferentes, de personas fuesen o de los mismos espacios, lo que enriqueció sin duda su vocación. Mario Vargas Llosa sostiene esta idea: “En realidad, le ocurrieron muchas cosas y, en relación con su vocación, la más importante fue salir de Aracataca: de haber permanecido allí nunca hubiera sido escritor”¹⁹⁴.

Esta opinión no quiere decir que todo lo que se había encontrado el joven en su camino fuese fácil, o de su gusto. Su llegada a Bogotá la primera vez fue chocante y dolorosa. Contrasta el calor y la claridad de la costa con el frío, la oscuridad y la angustia de la capital:

Bogotá era entonces una ciudad remota y lúgubre donde estaba cayendo una llovizna insomne desde principios del siglo XVI. Me llamó la atención que había en la calle demasiados hombres deprisa vestidos como yo desde mi llegada, de paño negro y sombreros duros [...]. En cambio no se veía ni una mujer de consolación, cuya entrada estaba prohibida en los cafés sombríos del centro comercial.¹⁹⁵

Los adjetivos aquí usados para describir la ciudad son el reflejo del estado psicológico del adolescente que acaba de embarcarse en una nueva experiencia. Podía haberle causado un derrumbe moral y la consiguiente renuncia a sus objetivos de conseguir una beca y continuar sus estudios de bachillerato. Además, no era menos disuasiva y descorazonadora la pensión a la que lo llevó su acudiente. En ella descubrió lo que era el frío glacial de las noches bogotanas. Pero

¹⁹⁴ Mario Vargas Llosa, *García Márquez, Historia de un deicidio*, op. cit. p. 28.

¹⁹⁵ *Ibíd.*, p. 202.

no fue con el mismo júbilo con que descubrió el frío del hielo con su abuelo en Aracataca:

La casa donde pasé la noche era grande y confortable, pero me pareció fantasmal por su jardín sombrío de rosas oscuras y un frío que trituraba los huesos [...]. Mi mayor impresión fue cuando me deslicé bajo las sábanas y lancé un grito de terror porque las sentí empapadas en un líquido helado. Lloré largas horas en silencio antes de lograr un sueño infeliz.¹⁹⁶

Esta llegada a Bogotá afianza el sentimiento de soledad de García Márquez. Dicha soledad la lloró durante su noche solitaria en esta ciudad gélida. Un sentimiento que se convertirá en un tema recurrente en su narrativa. Para el autor este incidente no es una mera anécdota, sino un suceso cuyo impacto psicológico había dejado su huella en su personalidad. Así lo reconocía en esta entrevista:

Me monté en un carro con mi acudiente y empecé a ver esa ciudad yerta y gris de las seis de la tarde. Había miles de enruanados, no se oía ese alboroto de los barranquilleros, y el tranvía pasaba con cargamentos humanos. [...] todos los cachacos andaban de negro, parados ahí con paraguas y sombreros de coco, y bigotes, y entonces, palabra, no resistí y me puse a llorar durante horas. Desde entonces Bogotá es para mí aprehensión y tristeza. Los cachacos son gente oscura, y me asfixio en la atmósfera que se respira en la ciudad, pese a que luego tuve que vivir varios años en ella. Pero, aún entonces, me limitaba a permanecer en mi apartamento, en la universidad o en el periódico, y no conozco más que estos tres sitios y el trayecto que había

¹⁹⁶ *Ibíd.*, p. 203.

entre unos y otros¹⁹⁷.

Además de la soledad, podemos barajar que de esta relación de rechazo que mantiene el autor con la ciudad de Bogotá, debido a su climatología, puede haber dado lugar a que el otro extremo del “frío” sea el tiempo que reina en su narrativa. Incluso lo hemos visto en sus memorias. Una descripción de “calores asfixiantes”, “calor sofocante”, “polvos ardientes” que caracterizan su pueblo natal. El clima se exagera quizás para contrastar la huella que dejó el frío de Bogotá en su subconsciente.

5.4.2. El liceo de Zipaquirá, vocación literaria

La vocación literaria del autor es el tema recurrente de estas memorias por excelencia. No hay etapa de vida desde la infancia hasta el cierre de las memorias donde García Márquez no resalte su avidez y voracidad literaria. Puede que resulte redundante su presencia a lo largo de *Vivir para contarla*, sin embargo, cada vez el autor acentúa un poco más su vocación. La eleva a grados más altos mejorando cada vez la calidad de lo que lee y destacando sus intentos de escribir poemas, o cuentos. Intenta relatar su metamorfosis desde su primera lectura de *Las mil y una noches*, hasta su descubrimiento de autores de renombre tal como Faulkner, Kafka, Virginia Wolf...etc.

Dentro de esta metamorfosis se inscriben los cuatro años que ha pasado en el liceo de Zipaquirá. El invierno y el frío glacial de esta pequeña ciudad hacían que el internado fuera más cálido, más dulce y más amado. Los fines de semana se quedaba enclaustrado en el internado desafiando la zozobra y el tedio de la soledad devorando todos los libros disponibles en la biblioteca del instituto. La soledad y el frío se aúnan para aumentar las lecturas en cantidad y calidad. Por lo tanto, los lectores vamos haciendo cada vez más una idea de la génesis del

¹⁹⁷ Daniel Samper, “El novelista García Márquez no volverá a escribir”, (Entrevista), en *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, Bogotá, 22 de diciembre de 1968, p. 5. En: Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, op. cit. p. 29.

talento narrativo del escritor:

Creo haber leído completa la indescriptible biblioteca del liceo, hecha con los desperdicios de otras menos útiles. No puedo olvidar la Biblioteca Aldeana de la editorial Minerva, patrocinada por don Daniel Samper Ortega y distribuida en escuelas y colegios por el Ministerio de Educación. Eran cien volúmenes con todo lo bueno y todo lo peor que hasta entonces se había escrito en Colombia, y me propuse leerlos en orden numérico hasta donde me alcanzara el alma¹⁹⁸.

La singularidad de este instituto la constituían sus maestros. Eran todos jóvenes y asequibles: “la mayoría eran solteros o vivían allí sin esposas, y sus sueldos eran casi tan escasos como nuestras mesadas familiares”¹⁹⁹. Lo que simplificaba la antigua relación profesores-alumnos, que solía ser tensa y distante. Por la primera vez el autor incluye al profesorado como factor influyente en su formación humanística. Destacaba su relación con el profesor de castellano Carlos Calderón que “fue el primer maestro que pulverizaba mis borradores con indicaciones pertinentes”²⁰⁰, y le enseñó cómo mejorar sus redacciones: “por primera vez me habló de la retórica. Me dio algunos trucos prácticos de temática y métrica para versificar sin pretensiones”²⁰¹.

En este relato hemos visto como el autor hace hincapié en demostrar exclusivamente los rasgos determinantes de su vocación. La soledad, la zozobra llevan a potenciar su avidez lectiva, a lo que se suma por vez primera la importancia de unos maestros más cercanos al alumnado. A esta fluida relación atribuye las nuevas aportaciones a sus conocimiento literarios. García Márquez no se desmarca de su objetivo de dibujar una imagen de un joven lector que llega a ser escritor. Y a

¹⁹⁸ Gabriel García Márquez, op. cit. p. 214.

¹⁹⁹ Ibid. p. 210.

²⁰⁰ Ibid. p. 213.

²⁰¹ Ibid. 213-214.

cada momento no escatima en resaltar su plena dedicación a la realización de su proyecto, descuidando todos los temas que no confluyan en ello.

5.4.3. El liceo y la formación política del autor

La formación ideológica del autor y sus inclinaciones políticas empezaban a esbozarse con la historia política del abuelo. Cuando le hablaba de las guerras civiles y su lucha contra los conservadores, y de los dos bandos que dominaban la política nacional, el joven comenzaba a demostrar cierta inclinación por las tendencias políticas de su abuelo. Sin embargo, el primer contacto con la política durante su adolescencia fue en el instituto de Zipaquirá. El instituto se convierte desde entonces en un reflejo de la situación política del país. El bipartidismo se traslada a las filas de los alumnos:

La política entró a golpes en el liceo. Nos partimos en grupos de liberales y conservadores, y por primera vez supimos de qué lado estaba cada quien. Surgió una militancia interna, cordial y un tanto académica al principio, que degeneró en el mismo estado de ánimo que empezaba a pudrir el país²⁰².

El entusiasmo del autor por su estreno político no oculta su decepción por las tensiones que empiezan a corromper el país. Habla de “pudrir” en alusión a la espiral de violencia y de toques de queda que serán la regla en el país durante muchos años.

La política irrumpió en el liceo con la avenida de maestros jóvenes con ideologías progresistas contrarias a las predicadas por los sucesivos gobiernos conservadores, y que le dieron fama de “laboratorio de perversión política”. Con ellos, García Márquez hizo sus primeros inicios en la política:

²⁰² Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit., p. 227.

La mayoría de los maestros habían sido formados en la Normal Superior bajo la dirección del doctor José Francisco Socarrás, un siquiatra de San Juan del Cesar que se empeñó en cambiar la pedagogía clerical de un siglo de gobierno conservador por un racionalismo humanístico²⁰³.

El relato de la situación política que se vivía en el instituto no deja de filtrar indicios del liberalismo adoptado por el autor. Contrasta la pedagogía clerical de los conservadores con el racionalismo humanístico liberal, de lo cual se deduce su aprobación del cambio.

Una de las imágenes que dejan constancia del entusiasmo del joven García Márquez por las ideologías políticas que le rodean en el instituto es su interés por el rumor de que uno de sus profesores tenía un retrato de Marx y Lenin en su despacho:

Las primeras tensiones del liceo eran apenas perceptibles, pero nadie dudaba de la buena influencia de Carlos Martín al frente de un cuerpo de profesores que nunca habían ocultado sus ideologías. [...]. Se decía sin confirmación que en su oficina tenía o retrato de Lenin o de Marx²⁰⁴.

El rumor, el tabú y el consiguiente secretismo elevan y tensan el ambiente político que se vive en el instituto. El autor amplía la importancia de esta experiencia política y su influencia en la constitución de sus tendencias políticas. El relato de sus recuerdos en este instituto no pasa sin arremeter una vez más contra el bando conservador y sus políticas ancladas en el medievo: “después de cuarenta y seis años de hegemonía cavernaria de presidentes conservadores, la paz empezaba a parecer posible”²⁰⁵.

En lo que concierne al partido liberal, García Márquez relata complacido sus reformas empezando por la educación, a la que en

²⁰³ Ibid. p. 212.

²⁰⁴ Ibid. pp. 227-228.

²⁰⁵ Ibid. p. 227.

parte, atribuye el ambiente relajado y cercano entre profesores y alumnos en su colegio. Y compara las tinieblas y la parálisis de los conservadores con la iluminación de los liberales.

El partido conservador, vencido por el óxido de su poder absoluto, ponía orden y limpieza en su propia casa bajo el resplandor lejano de Mussolini en Italia y las tinieblas de Franco en España, mientras la primera administración del presidente Alfonso López Pumajero, con una pléyade de jóvenes cultos, había tratado de crear un liberalismo moderno²⁰⁶.

Más allá de los partidos políticos, de las divisiones ideológicas, etnográficas, y regionalismos el autor a través del recuerdo deja un mensaje de unidad nacional que tenía que imperar por encima de todo. No es el recuerdo sino la madurez y su experiencia acumulada, desde la que relata sus recuerdos la que sintetiza y apela a aprovechar la diversidad por el bien del país:

No sé qué aprendí en realidad durante el cautiverio del Liceo Nacional, pero los cuatro años de convivencia bien avenida con todos me infundieron una visión unitaria de la nación, descubrí cuán diversos éramos y para qué servíamos, y aprendí para no olvidarlo nunca que en la suma de cada uno de nosotros estaba todo el país²⁰⁷.

El despertar político del joven en este instituto, las influencias de los maestros y la intensidad de su compromiso con la política lo llevan junto con un grupo de alumnos y profesores a publicar una revista llamada *Gaceta literaria*. Además de lo literario, la revista se había convertido en un canal de expresión política de los jóvenes que se estaban comprometiendo con la política del país. Se publicaban artículos donde se condenaba y se denunciaba a los políticos cuyos

²⁰⁶ Ibid. pp. 226-227.

²⁰⁷ Ibid. p. 209.

intereses eran los suyos personales. El autor no olvida que la obtención de la beca fue un golpe de suerte al conocer el funcionario encargado de conceder becas. Recibió un trato de favor que era común en el país. Este recuerdo forma parte de la crítica de la situación sociopolítica reinante en el país. Apenas se había publicado el primer número cuando la censura del estado irrumpía en el instituto para decomisar y prohibir la revista.

García Márquez idealiza la educación recibida en este instituto y se complace en enumerar las gratas influencias que tuvieron los profesores en su formación literaria y sobre su iniciación política. De sus manos descubrió y magnificó su simpatía por las políticas de izquierda; y condenó al mismo tiempo la inercia del partido conservador, al que hace responsable de la parálisis del país durante muchos años, y la mano negra que tenía en la violencia que azotó y desangró Colombia. El relato de estos recuerdos es, entonces la configuración del rostro político del autor que lo acompañara durante toda su vida. Su compromiso con Latinoamérica en general nunca había quedado eclipsado por su fama y su dedicación a la literatura. Sino que ésta había estado muchas veces a la denuncia de la soledad y de las penurias de estos países.

5.5. Sucre

La importancia del pueblo de Sucre como espacio geográfico delimitado y real en la vida de Gabriel García Márquez, tiene que ver fundamentalmente con su narrativa. Junto con Aracataca, cuya importancia ya hemos tratado, Sucre era uno de los lugares donde residió con su familia. Su importancia destaca por las experiencias vividas que marcaron e inspiraron al autor en varias novelas. La transposición del espacio real al espacio ficticio es evidente en algunas de sus novelas, cuando sabemos que los hechos tratados en ellas tuvieron lugar en este pueblo. Dicha transposición de espacio real con sus sucesos la analizo en el capítulo de lo real en las novelas del autor.

VI. Universidad y periodismo entre Bogotá, Cartagena y Barranquilla

6.1. La universidad

Hablando de los estudios universitarios y de la manera con la que los plantea en sus memorias, vemos que en todo momento ha querido restarles interés, y despojarlos, como estudios académicos, de cualquier influencia sobre su vocación literaria o su aprendizaje del periodismo. Resalta al contrario su espíritu de autodidacta. Un periodista y escritor que se ha realizado sin pasar por las aulas de una universidad. Desde el principio de sus memorias insiste en ello:

Había desertado de la universidad el año anterior, con la ilusión temeraria de vivir del periodismo y la literatura sin necesidad de aprenderlos, animado por una frase que creo haber leído en Bernard Shaw: «Desde muy niño tuve que interrumpir mi educación para ir a la escuela»²⁰⁸

Lo mismo había pasado años antes con el bachillerato. Todas las clases las encontraba soporíferas. Demostró una rebeldía a la educación pública negando adaptarse a ella: “Pues no seré nada de nada —concluí—. Me niego a que me hagan por la fuerza como yo no quiero o como ustedes quisieran que fuera, y mucho menos como quiere el gobierno”²⁰⁹. Las suplicas, las insistencias, las lágrimas de su madre, lograron sonsacarle el compromiso de obtener su bachillerato, lo que consiguió efectivamente en 1946.

Una de esas tardes, en vez de conversar conmigo, lloró sin lágrimas. [...] —Muy bien —dijo entonces—, prométeme al menos que terminarás el bachillerato lo mejor que puedas²¹⁰.

²⁰⁸ Ibid. p. 14.

²⁰⁹ Ibid. p. 260.

²¹⁰ Ibid. p. 261.

El viaje a Aracataca ha sido una oportunidad para madre e hijo para mantener una ardua conversación sobre sus estudios universitarios. La implicación de la familia y los deseos del padre de que su hijo terminara por obtener su licenciatura hacen que la decisión, aunque en vano, no sea solo de García Márquez. El primer año que cursó en Bogotá apenas asistía a las clases, sin embargo, logró aprobar el curso. Las circunstancias sociopolíticas acaecidas con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, candidato liberal para la presidencia de Colombia, lo llevó de vuelta a la ciudad costeña de Cartagena. García Márquez demostraba un desinterés absoluto por la universidad: “No logro encontrar en la memoria la realidad de aquel tiempo, porque no creo haber sido estudiante de derecho ni un solo día”²¹¹. Este desinterés, el olvido al que quiere condenar esta fase de su vida, tantas veces relatado en sus memorias, lo corresponde al mismo tiempo una dedicación total y “enfermiza” a la autoformación literaria y periodística. Llevaba toda una vida formativa paralela e independiente de la universidad. No demuestra en ningún momento atisbo alguno de remordimiento por descuidar los estudios, o por no poder graduarse a pesar de que todas las esperanzas de su familia estaban puestas en él: “Terminado el bachillerato, me matriculé en la Universidad Nacional para estudiar Derecho, e hice los cinco años, pero no me gradué nunca porque me aburre a morir esta carrera”²¹². Al contrario, de su relato se deduce una complacencia y una vanidad por una decisión acertada. Es una apología a la confianza depositada en sus decisiones que sin duda lo han llevado a donde quería llegar. Acertaron sus apuestas, y desatinaron las de su padre: “Comerás papel”²¹³ le dijo, decepcionado, al saber que sólo quería ser escritor.

La universidad, entonces, queda retratada como una rémora que estorba el avance del joven García Márquez hacia la realización de su

²¹¹ Ibid. p. 285.

²¹² Daniel Samper, “El novelista García Márquez no volverá a escribir”, (Entrevista), Art. cit.

²¹³ Daniel Santos, “El difícil oficio de ser Gabriel García Márquez”, *La Voz*, 19/04/2014. [En línea] <http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/el-dificil-oficio-de-ser-gabriel-garcia-marquez> , consultado el 09/02/2015.

sueño. Fue la causante de todos los desencuentros que tuvo con sus padres. Por lo tanto, no se le reconoce ninguna aportación favorable en la vocación del autor. Éste ha apostado siempre por atribuir a su autodidactismo, y a su entorno, todo el mérito de lo que consiguió.

6.2. Iniciación y fascinación por el periodismo

La carrera literaria de Gabriel García Márquez no se puede segregar de sus comienzos y su posterior experiencia en el periodismo. El autor se formó en éste y fue quien le abrió las puertas de escribir y ser leído. Esta inolvidable y reconocida deuda la explica el director de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, Jaime Abello Banfi:

El periodismo ha sido un elemento fundamental de su formación, de su estructura espiritual, por decirlo así, por eso es que él incesantemente lo agradece, lo reconoce, lo promueve, lo pone como referencia, es porque él mismo sabe cuánto le debe al periodismo²¹⁴.

El periodismo era la opción profesional en la que el autor quería plasmar su vocación por la escritura. Rechaza la idea que su comienzo en él sea azarosa o un medio para ganarse la vida en espera de convertirse en otra cosa. Esta profesión, para él, era todo lo que quería hacer. Un objetivo en sí misma. Así lo explicó en una entrevista con Radio Habana en 1976.

Mi primera y única vocación es el periodismo. Nunca empecé siendo periodista por casualidad –como muchas gentes- o por necesidad, o por azar, empecé siendo periodista porque lo que quería ser es periodista²¹⁵.

²¹⁴ Alberto Cabezas, “El periodismo de García Márquez es literatura con la vida adentro”, Entrevista a Jaime Abello Banfi, Guadalajara, en *Diariolibre.com*. 27 de noviembre de 2012. [En línea] http://www.diariolibre.com/revista/2012/11/27/i361390_periodismo-garca-mrquez-literatura-con-vida-adentro.html, consultado el 11/02/2015.

²¹⁵ *Ibidem*.

El autor proclama en todas sus apariciones relacionadas con el mundo del periodismo, su dedicación y su afición por este oficio. Destaca sus comienzos en él con su ingreso en la facultad de Derecho: “a los diecinueve años –siendo el peor estudiante de derecho- empecé mi carrera como redactor de notas y fui subiendo [...] hasta el máximo nivel de reportero raso”²¹⁶.

Su trabajo como periodista será la base de todo lo que escribirá, según lo que siempre declarará cuando le pregunten por este oficio. Fue siempre periodista, y con eso no sólo da a entender sus artículos, cuentos, notas de prensa publicadas a lo largo de su vida, sino que se extiende a su primera obra literaria. La influencia, siempre en sus palabras, está muy presente en sus novelas, aunque a los lectores pase inadvertida:

Soy un periodista, fundamentalmente. Toda la vida he sido un periodista. Mis libros son libros de periodista aunque se vea poco. Pero esos libros tienen una cantidad de investigación y de comprobación de datos y de rigor histórico, de fidelidad a los hechos, que en el fondo son grandes reportajes novelados o fantásticos, pero el método de investigación y de manejo de la información y los hechos son de periodista²¹⁷.

Estas afirmaciones son sólo una muestra de la extendida apología que hacía el autor de su relación con el periodismo. En *Vivir para contarla* rinde un homenaje a su carrera periodística desde su inicio en Bogotá en el año 1947, con el periódico *El Espectador*, y luego por *El Universal* de Cartagena, *El Heraldo* de Barranquilla, hasta que viajó en 1955 a Ginebra como enviado especial del primero. El aprendizaje del periodismo se hacía al mismo tiempo que se ejercía.

²¹⁶ Santiago Pedraglio Opina, “García Márquez y la pasión por el periodismo”, en *Perú21*. [En línea] <http://peru21.pe/opinion/garcia-marquez-y-pasion-periodismo-2179339>, consultado el 11/02/2015

²¹⁷ Faride Zerán, “Gabo, el periodista que seguiremos mirando”, *El Mostrador cultural*, [En línea] <http://www.elmostrador.cl/cultura/2014/04/18/gabo-el-periodista-que-seguiremos-mirando/>, consultado el 11/02/2015.

El principio fue entonces en Bogotá. Aunque pueda parecer paradójico, su primera publicación periodística no fue una nota de prensa ni un artículo, sino un cuento. Su lectura del periódico *El Espectador* le hizo parar sobre una nota en la que la editorial se lamentaba de la falta de jóvenes escritores que podían enriquecer la literatura colombiana²¹⁸. Esta nota fue como un desafío para García Márquez que escribió su primer cuento, inspirado de su lectura de *La metamorfosis* de Kafka, titulado *La tercera resignación*, y después *Eva está dentro de su gato*. Estas dos publicaciones dan comienzo a su carrera periodística o literaria. Sin embargo, la clave de estas publicaciones era la nota que publicó el director del suplemento literario del periódico Eduardo Zalamea Borda en la que anunciaba a los lectores la aparición de un escritor consagrado en la escena literaria colombiana. Fue un desafío y un compromiso que obligó al autor a seguir en la misma línea de creación literaria y ser capaz de sorprender, gratamente, a los lectores. Era una situación comprometedora que lo metía de lleno en el mundo de la escritura y de la publicación. Así fue, después de estos dos cuentos publicó *Tubal Caín forja una estrella*.

Aunque su primer paso por Bogotá fue efímero, ya que los disturbios del Bogotazo lo empujaron a dejar la ciudad, esta etapa fue importantísima en la vida de García Márquez. Fue la primera vez que un periódico le abrió sus puertas para publicar los primeros cuentos que le sirvieron sobre todo psicológicamente para vencer el miedo inicial. Además de eso, la figura de Zalamea Borda resulta ser la piedra angular de esta fase bogotana. Se trata de un periodista y un crítico literario de una inmensa cultura y lucidez. Su influencia sobre el joven escritor fue reconocida por los críticos por ser su descubridor. Dice Jacques Gilard: “Su acción generosa le permitió acoger a un joven

²¹⁸ Jacques Gilard critica la simplificación anecdótica de García Márquez de su debut como escritor en *El Espectador*. Y de la misma manera critica la ligereza con la que Vargas Llosa copia esta anécdota sin precauciones ni averiguaciones de la verdadera historia que está detrás de la nota de Zalamea Borda. Se trataba de un debate amplio que abrió éste en su periódico y del cual Jacques Gilard hace un recuento histórico.

escritor desconocido, pero fue su sentido muy agudo de la literatura lo que le otorgó el privilegio de reconocer en ese principiante al escritor genial”²¹⁹. Su nota crítica lo dio a conocer aún más. Según Dasso Saldivar, no sólo fue el primer texto escrito sobre García Márquez, sino, y sobre todo una profecía sobre lo que llegaría a ser. El autor no olvida su deuda contraída con su mentor, y así lo homenajea en una carta a su amigo Gonzalo González: “Insisto en decirte que no me equivoqué al escoger mi Cristóbal Colón, cosa que de sí mismo no puede decir ni siquiera el continente americano”²²⁰. Por su importancia reproduzco aquí esa nota crítica que anunciaba su nacimiento literario:

Los lectores de “Fin de semana”, suplemento literario de este diario, habrán advertido la aparición de un ingenio nuevo, original, de vigorosa personalidad. Dos cuentos se han publicado con la firma de Gabriel García Márquez, de quien no tenía ninguna noticia. Ahora me entero, por uno de los compañeros de redacción, de que el autor de “Eva está dentro de su gato” es un joven estudiante de primer año de derecho, que no llega aún a la mayor edad. Me ha sorprendido no poco esta información, porque se advierte en los escritos de García Márquez una madurez desconcertante, acaso prematura. Su discurso es nuevo y nos lleva a regiones inexploradas de la subconsciencia pero sin necesidad de recurrir a lo arbitrario. Dentro de la imaginación puede pasar todo. Pero saber mostrar con naturalidad, con sencillez y sin aspavientos la perla que logra arrancársele, no es cosa que puedan hacer todos los muchachos de veinte años que inician sus relaciones con las letras. Con Gabriel García Márquez nace un nuevo y notable escritor. No dudo de su talento, de su originalidad, de su deseo de trabajar, pero sí me resisto a creer –lo que

²¹⁹ Jacques Gilard, “Eduardo Zalamea Borda, descubridor de García Márquez”, *Revista, Literatura: teoría, historia, crítica*, N8, 2006, p. 350.

²²⁰ *Ibidem*.

no es en modo alguno, disminución de su personal valor—que sea un caso aislado entre la juventud colombiana²²¹.

El nombre de Zalamea Borda irá desde entonces ligado a los comienzos literarios del autor. Así lo evocaron en una nota de bienvenida que le dedicaron en *El Universal* cuando se trasladó a Cartagena: “[...] Eduardo Zalamea, gran catador y gran mecenas de las bellas letras, le hizo llegar su palabra de animación y le abrió irrestrictamente las páginas de su insuperable magazine”²²². Y con esta nota se abría otra fase en Cartagena donde su relación con el periodismo fue enfocada hacia un compromiso más político e ideológico.

La pobreza extrema del joven universitario abría una vez más el relato de sus recuerdos en Cartagena. Sin embargo, esta pobreza, desamparo y noches inciertas sin saber dónde dormir ni comer, fueron evocadas y narradas como si de otra persona se tratase. No hay ningún sentimiento de dolor, resentimiento o rencor. Al contrario, dentro de este desamparo e incertidumbre estaba su dicha. Siempre y por casualidad, mientras deambulaba sin rumbo, se encontraba con algún conocido que lo rescataba de sus penurias. Esa vez fue Manuel Zapata Olivella médico intelectual, el que lo presentó en las oficinas de *El Universal* a su amigo y jefe de redacción Clemente Manuel Zabala. Esta visión desdramatizada con la que el autor afronta sus recuerdos se entiende si tenemos en consideración el momento en que escribe sus memorias. La madurez, la gloria y el tiempo transcurrido desde entonces han hecho que todo sea visto y revivido de otra manera en la memoria.

Aunque siempre decía que lo único que quería era ser periodista, se contradice en las memorias: “Tenía muy claro que el periodismo no

²²¹ Ibid. 348-349.

²²² Gabriel García Márquez, *Obra periodística I, Textos costños*, Buenos Aires, Sudamericana, 1981. p. 17.

era mi oficio. Quería ser un escritor distinto”²²³, y cuando afirmaba que su vínculo era de pura vocación:

Un vínculo con *El Universal* podría asegurarme tres destinos al mismo tiempo: resolverme la vida de manera digna y útil, colocarme en un medio profesional que era por sí sólo un oficio importante y trabajar con Clemente Manuel Zabala²²⁴.

Puede que sea víctima de sus entrevistas en las que siembra esa confusión deliberada, tal como lo explicaba Jacques Gilard:

En las innumerables entrevistas que viene concediendo desde la publicación de *Cien años de soledad*, García Márquez se divierte dando a menudo datos falsos que engendran después graciosos errores en quienes los toman al pie de la letra²²⁵.

Independientemente de los grados de interés “congénito” de García Márquez por la literatura o el periodismo, se embarcó en esta nueva experiencia en *El Universal*, donde estaría rodeado de ilustres colombianos. Se trataba de intelectuales, periodistas y escritores que lo “educaron” aún más y lo ayudaron en universalizar sus lecturas y sus expectativas de escritor en ciernes. Estos recuerdos del periodo periodístico son una manera de repartir sus gratitudes a todos los que le arroparon e influyeron en su aprendizaje y formación periodística.

Los nombres destacados, Manuel Clemente Zabala del cual decía: “Todavía me pregunto cómo habría sido mi vida sin el lápiz del maestro Zabala”²²⁶; Héctor Rojas Herazo, compañero en el periódico y poeta cuya cultura, lucidez y labia volcánica impresionaban al autor y de Gustavo Merlano Ibarra: “me aportó el rigor sistemático que buena falta les hacía

²²³ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. cit. p. 347.

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ Jacques Gilard, Art., cit. p. 393.

²²⁶ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 355.

a mis ideas improvisadas y dispersas, y a la ligereza de mi corazón”²²⁷. De este último escribe Jacques Gilard: “Otro encuentro decisivo, pero no documentado y que sólo puede conocerse a través del testimonio de García Márquez, parece haber sido el de Gustavo Merlano Ibarra, joven intelectual cartagenero quien contribuyó a ampliar la cultura del futuro novelista, dándole a conocer en particular los grandes escritores norteamericanos del siglo XIX”²²⁸.

Todos estos nombres han intervenido de manera explícita en la formación de Gabriel García Márquez en un momento decisivo de su vida, un momentos de vacío, desconcierto e incertidumbre. Contribuyeron en que encontrase su camino hacia su relación definitiva con las letras:

Al igual que a un autor le sucede con los personajes de su novela, su vida parece estancarse sin saber cómo va a continuar, todo aparece bajo la duda, todo parece ser posible. El personaje García Márquez se queda suspendido sin encontrar su sitio, su destino final en el relato, que sólo se va definiendo a través del mismo relato²²⁹.

Así, en este contexto aparecen todas estas personas para orientar la vida creadora del autor. De ahí, el reconocimiento efusivo a cada uno de ellos por su participación en su etapa de periodística.

6.3. El grupo de Barranquilla: influencias

En una visita a Barranquilla, cuando estaba colaborando en *El Universal* de Cartagena, se produce un hecho muy importante en la vida personal y literaria de Gabriel García Márquez e incluso en la literatura colombiana. El encuentro y amistad con un grupo de intelectuales,

²²⁷ Ibid. p. 359.

²²⁸ Jacques Girard, Art., cit. p. 397.

²²⁹ José Manuel Camacho Delgado; Fernando Díaz Ruiz (eds.), *Gabriel García Márquez, La modernidad de un clásico*, Madrid, Verbum, 2009, p, 267.

periodistas y escritores, que pasarían a la historia de la literatura de este país y de Latinoamérica como el “grupo de Barranquilla”.

García Márquez se dio cuenta de que no había un ambiente intelectual igual al que reinaba en ese grupo propicio para sus aspiraciones literarias y periodísticas, cuando todo lo que había publicado hasta entonces eran meros cuentos que imitaban las lecturas que hacía de Kafka. El conocimiento de este grupo aportó nuevos aires a la vida literaria del autor. Le permitió conocer mejor la literatura contemporánea y por lo tanto, una ampliación de sus expectativas de creación. Más importante fue aún su incorporación a este ambiente cuando sabemos que sus preocupaciones literarias eran la crítica del estancamiento y la mediocridad literaria que había en el país en aquel entonces. Eran un grupo rebelde que optaba por desprenderse de lo que se llamaba “el nacionalismo literario”, y abrirse a la literatura mundial y sobre todo la anglosajona: “ya era tiempo de que los escritores colombianos se fijaran en corrientes literarias extranjeras más contemporáneas”²³⁰, insistían en sus críticas.

En este contexto llegó García Márquez, y le aseguraron un puesto de trabajo de columnista en *El Herald*. Firmaba sus columnas llamadas “La jirafa” con el seudónimo de Septimus. La enorme transcendencia de esta nueva fase en su vida la resumía en sus memorias como sigue:

Hoy pienso que aquellas brisas locas barrieron los rastros de un pasado estéril y me abrieron las puertas de una nueva vida. Mi relación con el grupo dejó de ser de complacencias y se convirtió en una complicidad profesional²³¹.

²³⁰ Jacques Gilard, “El grupo de Barranquilla”, *Revista Iberoamericana*, Université de Toulouse- le Mirail. [En línea]:

<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/3978/4146>

²³¹ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 394.

“Barrieron los rastros de un pasado estéril”, esta afirmación se restringe al ámbito intelectual del autor. Con ella se traza una línea divisoria en su vida vocacional entre un pasado reciente, y el presente en el que embarca a partir de ese momento en Barranquilla. Es imposible extender este cambio a su situación económica ya que sigue retratándose en una imagen de joven pobre que dependía de sus amigos: “Germán vivía pendiente a toda hora de mis carencias, hasta el punto de saber si no tenía dónde dormir y me daba a hurtadillas el peso y medio para la cama”²³². Sin embargo, el autor le quitaba toda importancia a esa situación de pobreza que se notaba en su “aspecto de limosnero”, y potenciaba aún más lo único que le interesaba, ser escritor. Transmite la idea de su inexorable vocación que le hace sacrificar su bienestar para realizarse en ella. Mientras más pobre y desamparado estaba, más leía y más cerca se encontraba de su objetivo. Tampoco se percibía en el relato sufrimiento anímico por sus males económicos. Formaban parte de su evolución hacia la gloria. Las noches que no podía pagarse una cama eran aprovechadas hasta la luz del día devorando libros de literatura. Pero, esta situación de pobreza potenciaba la literaria:

El sueldo diario me alcanzaba justo para pagar el cuarto, pero lo que menos me importaba en aquellos días era el abismo de la pobreza. Las muchas veces en que no pude pagarlo me iba a leer en el café Roma como lo que era en realidad: un solitario al garete en la noche del paseo Bolívar²³³.

Llega a justificar, y de manera explícita, esta fama de vagabundo que tenía y que él mismo ha retratado a lo largo de sus memorias como su seña de identidad. No se trataba de una pobreza impuesta, sino elegida y asumida como único camino que llevaba a la realización de sus sueños: “Hoy me doy cuenta de que mi catadura de mendigo no era

²³² Ibid. p. 395.

²³³ Ibid. p. 397.

por pobre ni por poeta sino porque mis energías estaban concentradas a fondo en la tozudez de aprender a escribir”²³⁴.

Lo cierto es que a este deseo de “aprender a escribir” se le acaba de abrir un mundo amplio de conocimientos literarios que lo van a seducir. Esta constelación de intelectuales que componían el grupo eran devotos de autores que García Márquez jamás había escuchado ni leído: “Fue la primera vez que oí hablar de Virginia Wolf, Joyce, William Faulkner, Aldous Huxley, John Dos Passos, Robert Nathan, Erskine Caldwell, Quevedo”²³⁵. “Los leí todos [...] y gracias a ellos logré salir del limbo creativo en que estaba encallado”²³⁶. Este papel renovador que ejercían las lecturas en el joven García Márquez lo explica el profesor Alberto Martínez como sigue:

No solo estaba (el grupo de Barranquilla) al tanto de la literatura que “valía la pena leer” sino de la constante renovación de las obras de sus autores. Para ello servía la Librería Mundo de don Jorge Rondón Hederich, a quien prácticamente le dictaban los títulos que debían pedir a las editoriales de Buenos Aires. Los clientes más asiduos de la librería, por supuesto eran ellos mismos²³⁷.

La influencia del grupo de la librería Mundo que ocupa gran parte de las memorias, y es recordado con gratitud por el autor, la explica el poeta Juan Gustavo Cobo Borda en una entrevista:

El principal fue la amistad y, en segunda instancia, una especie de camaradería literaria. Ellos salían a tomar unas cervezas y a visitar los burdeles mientras conversabas sobre lo que habían publicado autores como William Faulkner, Ernest Hemingway o Virginia Woolf, y al otro día alguien le

²³⁴ Ibid. p. 411.

²³⁵ Ibid. p. 370.

²³⁶ Ibid. p. 385.

²³⁷ Alberto Martínez, “Podía pasar cualquier cosa”, *El tiempo*, 25 de noviembre de 2010 [en línea] <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-8448421> consultado el 14/02/2015.

prestaba a Gabo algunos de esos libros. Cuando enfermó de pulmonía y se fue a reposar donde sus padres, sus amigos de Barranquilla, que solían reunirse en la Librería Mundo, le enviaron una caja de libros con estos y otros autores. De esta manera sucede en Gabo algo maravilloso. Él no asiste a la universidad, pero es un autodidacta que se formó leyendo los libros que conversaba con los amigos²³⁸.

Se encontraba entonces en un círculo completo. Las lecturas aumentaron en cantidad y sobre todo en calidad, y su columna “jirafa” era una tarea diaria en la que sometía a la letra impresa sus conocimientos y sus técnicas narrativas. Refiriéndose a esa columna dice:

En realidad había cumplido su misión de imponerme una carpintería diaria para aprender a escribir desde cero, con la tenacidad y la pretensión encarnizada de ser un escritor distinto. En muchas ocasiones no podía con el tema, y lo cambiaba por otro cuando me daba cuenta de que todavía me quedaba grande. En todo caso, fue una gimnasia esencial para mi formación de escritor²³⁹.

No es la primera vez que insiste en sus memorias en esta función en general de sus colaboraciones en los distintos periódicos del país. Todo lo hace confluir en el único sentido de ser una manera de pulir su estilo y prepararlo para la narrativa que considera que nace a partir de la publicación de su primera novela *La hojarasca*. Es, en todo caso, la faceta que interesa a los lectores. Se formó en el periodismo, pero la finalidad de las memorias, tal como lo hace notar, es la explicación de cómo había conseguido el estilo.

²³⁸ Ricardo Moncada Esquivel, “Gabo convirtió la realidad en metáfora”, «Entrevista a Juan Gustavo Cobo», *El país*, domingo, Abril 20, 2014. [en línea]: <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/gabo-convirtio-realidad-metafora-juan-gustavo-cobo-borda>. [Consultado. 09/12/2014].

²³⁹ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. 441.

La importancia del grupo va más allá de una influencia literaria y periodística, fue también un apoyo psicológico para García Márquez. En sus momentos difíciles eran los que le insuflaban ánimos para reponerse de sus baches y seguir adelante. Muchas de sus notas periodísticas no encontraban un camino fácil hacia su publicación, e intervenían para que lo siguiese intentando. El abatimiento que le originó el rechazo de la publicación de *La hojarasca* fue considerable. La carta de respuesta fue acompañada de un duro comentario de la editorial Losada, que le recomendaba dedicarse a otra cosa que no fuese escribir novelas:

Un día cualquiera me entregaron en *El Herald* una carta que se había traspapelado en el escritorio del jefe de redacción. El membrete de la editorial Losada de Buenos Aires me heló el corazón, pero tuve el pudor de no abrirla allí mismo sino en mi cubículo privado. Gracias a eso me enfrenté sin testigos a la noticia escueta de que *La hojarasca* había sido rechazada. No tuve que leer el fallo completo para sentir el impacto brutal de que en aquel instante me iba a morir²⁴⁰.

Sin embargo, las opiniones de estos amigos le sirvieron de consuelo: “El mejor aliento me lo dieron las opiniones de Germán Vargas, Alfonso Fuenmayor y Álvaro Cepeda”²⁴¹. “Su novela es tan buena como ya nos pareció, y lo único que usted tiene que hacer desde ya es seguir escribiendo”²⁴².

Estas alusiones a los fracasos del autor pueden interpretarse también como una apología a su perseverancia, tozudez, tenacidad y persistencia. No había sido fácil lograr lo que se proponía.

²⁴⁰ Ibid. p. 445.

²⁴¹ Ibid. p. 446.

²⁴² Ibidem.

La figura más destacada de este grupo era de un español apodado el sabio catalán y cuyo nombre era Ramón Vinyes. Era el núcleo del grupo. El organizador de las tertulias literarias y políticas en la cafetería Colombia, bar Japy o en su misma librería Mundo, Su relación con García Márquez era de orientador y tutor literario. De ello dice Fernández Braso:

Gabriel escribía entonces en un barroco malo, extraño, difícil de entender. Y Vinyes le dio el consejo fundamental para su vida de escritor: «intenta escribir como hablas. Si hablando te entendemos, lo mismo hemos de entenderte escribiendo»²⁴³.

La prueba más fehaciente del calado emocional y profesional de este grupo es el uso de sus nombres reales en algunas de las novelas del autor. Un homenaje a través del cual se resalta la trascendencia de su encuentro con ellos y la influencia que tuvieron en su formación periodística y literaria. En *Cien años de soledad*, *El coronel no tiene quien le escriba* y *Los funerales de la mamá grande* quedaron eternizados y con ellos la huella que dejaron en el autor.

Para concluir, la falta de interés de García Márquez por sus estudios universitarios abrió el camino al descubrimiento y la irrupción del periodismo en su vida profesional. Una constelación de intelectuales, periodistas, escritores, poetas colombianos de su época, repartidos entre Bogotá, Cartagena y Barranquilla estaban detrás de su fascinación por este oficio. Las memorias evocan estas etapas de vida con mucho esmero y mucha subjetividad, quizás magnificadas e idealizadas, para esclarecer la evolución formativa de su autor. A través de este relato, quiere resaltar cómo aprendió a escribir más allá de las anécdotas de la maraña de oficinas y periódicos que pueblan su relato, retratándose como un autodidacta y bohemio concentrado en el único y exclusivo objetivo de ser escritor. Se trata, entonces, de la explicación

²⁴³ Miguel Fernández Braso, *La soledad de Gabriel García Márquez, una conversación infinita*, Barcelona, Planeta, 1972, p. 71.

del papel que tuvo el periodismo en la adquisición del arte de escribir. Una contrapartida de la primera parte de su libro en que se narra la materia prima, la esencia y todo lo que inspiró su narrativa.

VII. Situación sociopolítica en el país: El Bogotazo y la violencia

No es de extrañar que en unas memorias, el autor dedique una gran parte de su relato a los acontecimientos políticos y sociales que lo rodean, o sea, a su mundo exterior. Es un hecho que forma parte de la identidad de los textos memorialísticos. El autor se erige en testigo e historiador subjetivo de los actos vividos o presenciados dando su propia y personal versión de los hechos, como precisa Anna Caballé:

El objeto de las memorias coincide, aparentemente, con el objeto de la Historia, esto es, dar cuenta de los hechos de cierta relevancia, hechos que serán referidos con objetividad, fidelidad y exactitud por el historiador y narrados por el memorialista desde una perspectiva personal y subjetiva²⁴⁴.

García Márquez hace una descripción de la situación sociopolítica del país, generada por el poder absolutista de la derecha conservadora que reprimió las libertades y prohibió las huelgas²⁴⁵. Los militares y policías sembraron el terror en la sociedad, ayudados por las bandas armadas que estaban a la orden de los latifundistas y propietarios de fábricas. Esta época sangrienta de la historia de Colombia pasó a la historia bajo el nombre de la «Violencia», que dejó entre doscientos mil y trescientos mil muertos²⁴⁶. Un número terrorífico de víctimas y de destrucción que marcaron hasta la narrativa de este país.

La mecha que hizo estallar la violencia fue el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948. El partido conservador no había presentado candidato a las elecciones presidenciales en las

²⁴⁴ Anna Caballé, *Narcisos de tinta*, op. cit. pp., 41- 42.

²⁴⁵ Manuel Lucena Salmoral; John Lynch; Nelson Martínez Díaz; Brian Hamnett; Hans Joachim König; Adam Anderele; Marcello Carmagnani, *Historia de Iberoamérica, tomo III*, Madrid, Cátedra, 1988. p. 598.

²⁴⁶ Autores varios, *La violencia en Colombia, estudio de un proceso social*. Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, tomo I y II, 1963. En Mario Vargas Llosa, *García Márquez, Historia de un deicidio*, op. cit. pp. 34-35.

tres últimas convocatorias para evitar la humillación de la derrota que era evidente en un país donde el liberalismo y las políticas de izquierdas estaban en auge. Sin embargo, para las elecciones del 5 de mayo de 1946, el partido gobernante se encontraba dividido en dos facciones: la moderada, que representaba Eduardo Santos, y otra socialista radical, que lideraba el joven Jorge Eliécer Gaitán. Esta división se intentó remediar en la asamblea general del partido cara a las elecciones. Así, optaron por nombrar a Gabriel Turbay como presidente del partido y futuro candidato a las elecciones generales. No obstante, este intento de cierre de filas fracasó cuando Eliécer Gaitán decidió presentarse él también como disidente. Los votos de izquierda se dividieron entre uno y otro, lo que benefició a los conservadores que se hicieron con el poder en aquel año.

Eliécer Gaitán, orador fogoso y carismático, empezó desde entonces una campaña feroz contra los conservadores. Sus discursos populistas reunían a su alrededor grandes masas de campesinos y clase media. El impetuoso progreso de su popularidad le abrió el camino para hacerse con el liderazgo del partido liberal. Era un secreto a voces entre los sectores políticos del país que el próximo presidente del país ya estaba decidido. Mientras tanto, la violencia y la represión del partido gobernante contra los liberales eran incesantes. En definitiva, sin paz social, el país estaba abocado inexorablemente hacia un futuro sombrío y desconocido.

El relato de estas sombrías circunstancias que cernían sobre Bogotá fueron focalizadas en un primer lugar, desde el exterior. El autor era ajeno a lo que todo el mundo percibía a simple vista.: “Creo que entonces no éramos conscientes de las terribles tensiones políticas que empezaban a perturbar el país”²⁴⁷. Sólo estaba preocupado por su futuro como escritor, absorto en sus lecturas de grandes autores, asiduo de las tertulias literarias, e impaciente por escribir y publicar, García Márquez estaba en la inopia, hasta que una noche, de vuelta a

²⁴⁷ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 302.

su pensión, le sorprendió la soledad de las calles, y se dio cuenta de la realidad que acechaba la convivencia sociopolítica de su país:

Con mi inconsciencia política y desde mis nubes literarias no había vislumbrado siquiera aquella realidad evidente hasta una noche en que regresaba a la pensión y me encontré con el fantasma de mi conciencia. La ciudad desierta, azotada por el viento glacial que soplaba por las troneras de los cerros, estaba copada por la voz metálica y el deliberado énfasis arrabalero de Jorge Eliécer Gaitán en su discurso de rigor de cada viernes en el teatro Municipal. La capacidad del recinto no era para más de mil personas enlatadas, pero el discurso se prolongaba en ondas concéntricas, primero por los altavoces en las calles adyacentes y después por las radios a todo volumen que resonaban como latigazos en el ámbito de la ciudad atónita, y desbordaban por tres y hasta por cuatro horas la audiencia nacional²⁴⁸.

El autor intenta distanciarse de cualquier ideología política anterior a este acontecimiento. Su “inconciencia política”, tal como cuenta, es una maniobra para conferirle a este suceso una transcendencia decisiva en su toma de conciencia política y en la definición de su ideología. Era un hecho histórico que marcó la historia contemporánea de Colombia. García Márquez, a través de sus memorias, intenta proyectar la importancia de este acontecimiento en la evolución de su personalidad. Sin embargo, venía incubando, desde los tiempos de su abuelo, y por su paso por el instituto de Zipaquirá, una inclinación hacia las políticas liberales. En una de sus conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza relata la influencia de su abuelo en su opción por un bando, aunque su padre era conservador:

²⁴⁸ *Ibíd.*, p. 303.

[...] Pues acuérdate que aunque mi padre es conservador, mi abuelo, el coronel, era liberal, y liberal de los que habían luchado a tiros contra los gobiernos conservadores. Es posible que mi primera formación política haya comenzado con él, que en vez de contarme cuentos de hadas, me refería las historias más terribles de nuestra última guerra civil, guerra que libre pensadores y anticlericales libraron contra el gobierno conservador. [...] Como ves, por influencia familiar estuve más cerca de la rebeldía que del orden tradicional.²⁴⁹

Abruptamente, el autor vio cómo se rompía su tranquilidad bohemia en la pensión donde vivía en la avenida Jiménez Quesada. El asesinato del líder liberal acababa de producirse muy cerca de donde estaba:

En este ámbito intenso me senté a almorzar en el comedor de la pensión donde vivía, a menos de tres cuerdas [...] Wilfrido Mathieu se me plantó espantado frente a la mesa. –Se jodió este país- me dijo-. Acaban de matar a Gaitán frente a El Gato Negro²⁵⁰.

Esta cercanía, y la familiaridad de los lugares, hicieron que el suceso que acababa de consumarse, pasase a formar parte de la vida y el recuerdo del autor. Lo convierte, y él mismo se convierte en un testigo del desarrollo de los acontecimientos desencadenados por el asesinato, lo que vaticina un relato testimonial de los hechos.

Enseguida García Márquez se precipitó a la calle y empezó a relatar lo sucedido. Vio, sorprendido: “la rapidez con que las versiones de los testigos iban cambiando de forma y de fondo hasta perder cualquier parecido con la realidad”²⁵¹, lo que dificulta cualquier intento

²⁴⁹ Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, Barcelona, Random House Mondadori, 1982, p. 123.

²⁵⁰ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 306.

²⁵¹ *Ibid.* p. 308.

de reconstruir la verdad de los hechos. Sin embargo, el autor, como la mayoría de los historiógrafos colombianos sospecha de la versión oficial e introduce en el relato indicios que hacían prevalecer la idea de la conspiración. La imagen del hombre con un “traje gris impecable” que “incitaba con gritos bien calculados” acapara su atención. Raúl Roa Sierra, el hombre linchado por la enloquecida y enardecida multitud, sólo era un chivo expiatorio. Por lo tanto este descubrimiento se convierte en la clave que fija el relato de su versión:

Cincuenta años después, mi memoria sigue fija en la imagen del hombre que parecía instigar al gentío frente a la farmacia, y no lo he encontrado en ninguno de los incontables testimonios que he leído sobre aquel día. Lo había visto muy de cerca, con un vestido de gran clase, una piel de alabastro y un control milimétrico de sus actos. Tanto me llamó la atención que seguí pendiente de él hasta que lo recogieron en un automóvil demasiado nuevo tan pronto como se llevaron el cadáver del asesino, y desde entonces pareció borrado de la memoria histórica²⁵².

García Márquez es fiel a su interpretación personal y subjetiva de los hechos. La exageración y la dramatización de los efectos, tal como ocurrió con el número de muertos de la huelga bananera, lo lleva una vez más a distanciarse de la Historia misma: “Los muertos en las calles de Bogotá, y por la represión oficial en los años siguientes, debieron ser más de un millón”²⁵³, un número exagerado, porque las referencias históricas hablan de entre doscientos y trescientos mil muertos, como ya lo hemos mencionado antes. Eduardo Posada Carbó dice:

Su descripción adquiere dimensiones adicionalmente extraordinarias cuando asegura que, tras el levantamiento popular eran más de un millón, una cifra bastante alejada de la ya bien alta, aceptada por la historiografía, sobre el

²⁵² Ibid. p. 310.

²⁵³ Ibid. p. 324.

número de víctimas que dejó el periodo de *La Violencia*, 200 mil muertos²⁵⁴.

Estas versiones tan dispares en las que el autor intenta reconstruir importantes episodios de la historia colombiana, son fruto de una tendencia conflictiva que mantiene con la “historia oficial” de su país a la que reprocha haberse ceñido a los episodios gloriosos y esquivar los oscuros y violentos. El profesor Eduardo Posada recoge los testimonios del autor sobre este tema al entregar el informe de la comisión de Sabios sobre la educación colombiana: “Nos han escrito y oficializado una versión complaciente de la historia”²⁵⁵. En la misma línea el profesor asegura que no era la primera vez que el Nobel de literatura expresa su descontento con lo que se hizo de la historia del país. En una entrevista con María Elvira Samper dijo que: “lo único que sé es que no sabemos historia de Colombia”²⁵⁶. Esta postura del autor explica su afán por la construcción de los episodios más importantes del país y siempre desde su punto de vista.

La focalización del relato en los propios acontecimientos pasa a una posterior focalización en los estragos sufridos por el autor. El drama que estaba viviendo el país afectó al protagonista- testigo de los hechos, lo que lo convierte además en un drama personal. El incendio que se originó en la pensión donde vivía calcinó los borradores de los cuentos que escribía en aquel momento, y el regalo tan preciado y significativo que le hizo su abuelo: el diccionario de la lengua. Dio comienzo a las divagaciones del autor que lo llevaron a deambular por las calles de la ciudad, a refugiarse en la casa de su tío, a Cartagena y a sus calabozos...En definitiva un drama cuyas consecuencias sufrió en persona el joven García Márquez.

²⁵⁴ Eduardo Posada Carbó, “La historia y los falsos recuerdos (A propósito de las memorias de García Márquez)”, *Revista de Occidente*, N271, 2003. pp. 106-107.

²⁵⁵ Eduardo Posada Carbó, “Usos y abusos de la historia”, 1995. En Cobo Borda, Juan Gustavo, *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, Tomo II, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1995. p. 81.

²⁵⁶ *Ibidem*.

Quizás no será necesario decir que de este relato del asesinato de Gaitán, y sus mediatas manifestaciones sangrientas, subyace un compromiso político del autor y una crítica feroz de las políticas conservadoras, a la que en última instancia hace responsable de la espiral de violencia que vivía el país. La alusión al nombre del joven Fidel Castro como testigo ocular en el momento del estallido de las revueltas y su absolución de cualquier implicación en las instigaciones por parte del autor, deja constancia de su, siempre criticada relación con aquél y su posterior régimen: “Fidel Castro, a su vez fue víctima de toda clase de cargos absurdos, por algunos actos ceñidos a su condición de activista estudiantil”²⁵⁷.

Violencia, toques de queda y censura férrea fueron las tres claves que produjo aquel asesinato en la sociedad colombiana. García Márquez experimentó y sufrió estas consecuencias. Nada más había que evocar la noche que pasó en el calabozo de las dependencias policiales de Cartagena al infringir el toque de queda cuando no tenía donde dormir. En cuanto a la censura también fue un obstáculo de sus notas en *El Universal* de Cartagena:

Como columnista del diario *El Universal*, sufrió directamente los rigores de la censura de prensa, vigilancia en una forma permanente a todos los periódicos del país, solicitudes de las autoridades gubernamentales para omitir ciertos hechos o, al menos, no hacer menciones sobre reiteradas medidas represivas asumidas por el gobierno²⁵⁸.

Esta censura, aunque frenó la libre expresión y la crítica de la situación sociopolítica del país, le permitió al autor inventar un lenguaje capaz de comunicar sus ideas a los lector sin levantar las sospechas de los censores: “Me quedé en la redacción casi dos años publicando hasta

²⁵⁷ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. pp. 325-326.

²⁵⁸ Carmenza Kline, “La violencia en la obra de Gabriel García Márquez”, *Anthropos*, N187, 1999. p. 75.

dos notas diarias que lograba ganarle a la censura, con firma y sin firma”²⁵⁹.

A parte de sus colaboraciones periodísticas, la magnitud del drama que arrasó y calcinó toda la ciudad de Bogotá como si de un terremoto se tratase, influyó de manera radical en su percepción significativa de la literatura y su objetivo. Este joven escritor tenía una idea totalmente contraria al uso de la realidad para construir una novela. La realidad, según él, resta atractivo retórico y literario a la narrativa. De ahí, su contagio del mundo fantástico de Franz Kafka, que inspiró sus primeros cuentos, y cuya realidad es la que el propio autor es capaz de darles al narrarlos: “No era necesario demostrar los hechos: bastaba con que el autor lo hubiera escrito para que fuera verdad, sin más pruebas que el poder de su talento y la autoridad de su voz”²⁶⁰. Esta percepción fue cuestionada a raíz de estos acontecimientos que calaron en su personalidad y marcaron un giro en su narrativa:

Así, el 9 de abril le prueba a García Márquez cuán débiles eran sus intelectuales cuentos Kafkianos, frente a aquel espectáculo desbordante de una ciudad en llamas –Bogotá– y un pueblo desorientado por el asesinato de su líder–Jorge Eliécer Gaitán muy pronto habría de recobrar el rumbo, y mantenerlo firme, no incendiando tiendas sino escribiendo novelas²⁶¹.

Esta toma de conciencia casi repentina de la realidad sociopolítica de Colombia, que se puede ampliar a la mayoría de los países latinoamericanos, hace que el recuerdo de la violencia y sus episodios sean uno de los temas más revividos por el autor en sus memorias. Nos damos cuenta de que no solo se trata de una desinteresada reconstrucción de episodios históricos del país, sino motivados por un

²⁵⁹ Gabriel García Márquez, op. cit. pp. 354- 355.

²⁶⁰ Ibid. 270- 271.

²⁶¹ Juan Gustavo Cobo Borda, “Vueltas en redondo en torno a Gabriel García Márquez”. *Eco*, vol. 272. Bogotá, 1984, pp. 113- 139. En, Kline, Carmenza, *Los orígenes del relato, los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*. Salamanca. Eds. Universidad de Salamanca. 2003. p. 27.

compromiso político, ético y moral del autor hacia algo que sufrió y con él toda la sociedad durante muchos años, y cuyos restos aún llegan hasta hoy día. Este compromiso lo colma su indignación expresa por la propia Historia e historiógrafos oficiales que distorsionan las dimensiones verdaderas del dolor sufrido a mediados del siglo XX.

Como consecuencia, García Márquez convierte la violencia en un tema central de sus novelas a partir de *La hojarasca*, que se publicó en 1955. Este tema lo analizaré en relación a los temas reales de la vida de este autor y de su narrativa.

Tercera parte

La realidad “autobiográfica” de las novelas y cuentos de García Márquez

I. Introducción

Esta parte del trabajo va a ser un constante viaje de idas y venidas entre las memorias de Gabriel García Márquez y cada una de las novelas que componen el corpus de nuestro análisis. Así, la referencia primordial que originará las claves de interpretación de los diferentes objetivos de esta investigación será *Vivir para contarla*.

Tal como se puede deducir de manera general del título de esta parte, la lectura y el análisis de las memorias, como reconstrucción de la vida del autor, nos ha permitido desgranar los episodios más importantes de su vida y la influencia que tuvieron en su personalidad y en su creación literaria. En ellas se dieron claves concisas de los sucesos que inspiraron algunas de sus novelas, quizás las más destacadas, y algunos de sus cuentos. Por lo tanto, aquí vamos a volver a leer la ficción garciamarquiana en clave, o desde una perspectiva autobiográfica. Las historias tratadas, los personajes que las protagonizan, los espacios etc., serán despojados de los matices ficcionales que los envuelven para tamizar a través de ellos la posible realidad vivida con la que los construye el autor.

Cuando las memorias nos sirven de guía en nuestra lectura de los aspectos autobiográficos en las novelas, también éstas nos van a ser útiles para llenar los “huecos” que nos han dejado la lectura y el análisis de *Vivir para contarla*. Los silencios y la esquivez con la que ha afrontado el autor su vida secreta en sus memorias será otro objetivo de este trabajo. Intentaremos vislumbrar en sus ficciones cualquier rasgo de intimidad del autor. La ficción, a través de los disfraces y máscaras que le son propios, tal como lo dice García Márquez, es el cobijo de la vida secreta, lo que nos lleva a rastrearla en cada una de sus novelas, así pues, se trata del estudio de la interacción entre las novelas y memorias quedando resaltados los aspectos arriba mencionados.

Ahora bien, ante la amplísima producción literaria de Gabriel García Márquez, que abarca cuentos, novelas y una extensa obra

periodística, la consecución de los objetivos aquí planteados se va a centrar únicamente en las novelas y cuentos cuya génesis es aludida, con mayor o menor detalle, en las memorias del autor.

En última instancia, la finalidad de esta parte del trabajo es determinar lo que Lejeune llama el “espacio autobiográfico” para el análisis de las novelas de García Márquez. Destacaremos por tanto la utilización de hechos y experiencias personales para escribir sus novelas. Es una tarea que intenta demostrar el grado de elementos autobiográficos usados en sus ficciones, lo que convertirá lo que habíamos leído como maravilloso, ficcional y sin ningún sustento real, en una matriz cuya génesis es retrospectiva a la propia vida del escritor, sin descuidar el desenmascaramiento de lo que había sido silenciado en *Vivir para contarla*.

II. Delimitación del corpus

En sus memorias Gabriel García Márquez ha desvelado datos que permitirán hacer una relectura en clave autobiográfica de las siguientes novelas y por consiguiente son tenidas en cuenta para el análisis:

1. *La hojarasca*
2. *El coronel no tiene quien le escriba*
3. *La mala hora*
4. *Cien años de soledad*
5. *Crónica de una muerte anunciada*
6. *El amor en los tiempos del cólera*
7. *Relato de un naufrago*

En cuanto a los cuentos, *Vivir para contarla* hace referencias a la génesis de los siguientes:

1. *La tercera resignación*
2. *Eva está dentro de su gato*
3. *La otra costilla de la muerte*
4. *Amargura para tres sonámbulos*
5. *Ojos de perro azul*
6. *La noche de los alcaravanes*
7. *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*
8. *La siesta del martes.*
9. *Un día después del sábado.*

Por lo tanto, estas novelas y cuentos cuyos títulos aquí detallados serán objeto de nuestro análisis.

III. Introducción al análisis de las novelas a la luz de las memorias

La novela siempre ha sido asociada en su definición a una composición de hechos ficcionales que no guardan, en principio, relación ninguna con la realidad. Los personajes y los hechos alrededor de los cuales se desarrolla la historia son invenciones del autor. La real academia española la define como sigue:

Obra literaria en prosa en la que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores con la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres¹.

Por su parte Eduard Morgan Forster describe la novela:

Es la narración de hechos tomados en orden cronológico [...] En tanto que historia, no tiene otro mérito que el de provocar la necesidad de saber lo que ocurrirá después. Y, como corolario, no puede tener más que un error: no provocar la necesidad de saber lo que ocurrirá después².

No obstante, la evolución de la novela la ha llevado a conciliar aspectos de la realidad, aunque en última instancia prevalezca su carácter ficcional. La ruptura con el romanticismo dio lugar a la aparición de la novela realista, que conlleva un compromiso con la sociedad. Los autores pasaron de centrarse en ellos mismos a tratar los problemas sociales de sus entornos. Figuras a destacar eran Honoré de Balzac y Stendhal (Henri-Marie Beyle).

¹ Real academia española. Definición de la “novela”.

² Eduardo Forster, *Aspectos de la novela*, México, Universidad de Veracruz, 1961. En, Volpi, Jorge, *La realidad como novela fantástica*. En, Guadalupe Fernández Ariza, *Literatura Hispanoamericana del siglo XX, Imaginación y fantasía*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004. p. 10.

Dentro de los postulados de la teoría autobiográfica, el pacto que se propone a la hora de hablar de la novela y sus diferencias de la autobiografía es el llamado «pacto de ficción». Este último es el que rige y define a la novela en sus oposiciones con el género autobiográfico. Tal y como lo hemos expuesto en la parte teórica de este trabajo, este pacto exime al autor del compromiso de la veracidad y vierte el peso del relato en supuestos ficcionales, aunque los lectores puedan reconocer en él episodios y experiencias parecidos en la vida del autor. Este pacto también libera a su autor de las responsabilidades que pueda acarrear lo contado ya que todo está sujetado por la ficción a pesar, como lo hemos señalado, de las incursiones del realismo enmascarado que puedan detectar en el texto.

En la narrativa hispanoamericana este realismo fue adquiriendo su especificidad que lo distingue del realismo europeo, resaltando la originalidad de la realidad del conjunto de estos países. Un realismo “capaz de reflejar los meandros y ambigüedades de la psicología humana y explorar las fronteras dilatadas de lo «real maravilloso»”³

Gabriel García Márquez, una de las figuras representantes de esta corriente literaria habla constantemente del espacio que ocupa la realidad en sus novelas. Con afirmaciones tajantes reivindica estos lazos entre la ficción y la realidad en su obra, y que todos sus libros parten de una imagen real y vivida. Insiste en la importancia de distinguir entre la imaginación y la fantasía⁴. Mientras que la primera: “creo que la imaginación no es sino un instrumento de elaboración de la realidad. Pero la fuente de creación al fin y al cabo es siempre la

³ Fernando Ainsa, *Narrativa Hispanoamericana del siglo XX, Del espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003. p. 8.

⁴ Quiero anotar aquí que detrás de la insistencia de García Márquez en distinguir entre fantasía e imaginación hay una preocupación por la percepción e interpretación que se puede hacer de ella. En Gran Bretaña por ejemplo su obra es clasificada dentro de lo que se llama “fantasía gratuita” sin profundizar en los problemas existenciales que la arman: soledad, miseria, despotismo, violencia, muerte... Reproduzco aquí el comentario: “En Gran Bretaña, García Márquez es considerado generalmente como un escritor de obras fantásticas. Los críticos y comentaristas de libros han señalado una y otra vez las cualidades “fantásticas” y “mágicas” de su obra, y con ello han oscurecido en gran medida las principales preocupaciones de su escritura” por Rowe, William, “Gabriel García Márquez, la máquina de la Historia”. En, Juan Gustavo Cobo Borda, *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, Tomo II, op. cit. p. 425.

realidad”⁵, la segunda la considera como: “invención pura y simple, sin ningún asidero en la realidad”⁶. El escritor sintetiza que la diferencia entre una y otra es la misma que hay entre “un ser humano y un muñeco de un ventrílocuo”⁷. De ahí que todas sus novelas contienen diferentes grados de imaginación que sirve para armar la realidad que las inspira. Por lo tanto, se fusiona lo mágico y lo real para dar lugar al “realismo mágico” que tanto ha distinguido la narrativa hispanoamericana.

García Márquez tiende puentes entre su obra y su vida, en los que reclama una lectura más comprometedora de sus escritos: “No hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad”⁸. Lo mágico y lo maravilloso para él es sólo un instrumento que sirve para volver a contar la realidad de manera que resulte más atractiva para el lector. Estos lazos referidos por el autor son un motivo más para desentrañar su obra arriba reseñada y ver, tal como lo he explicado en la introducción, los aspectos autobiográficos que la componen.

1. *La hojarasca*

1.2. Concepción de la novela

La hojarasca es la primera novela de Gabriel García Márquez en la que se plasman las ansias de un escritor en ciernes. Antes de ser un campo donde experimenta y exorciza sus preocupaciones existenciales, es una novela a través de la cual impone y realiza su vehemente deseo de encontrar una salida a su vocación de escritor. Con ella se cumple el objetivo de una obstinada lucha, y se erige como el trofeo de un exhausto ganador.

En *Vivir para contarla* se dan unas claves de la génesis de esta novela y las circunstancias en la que se concibió y se escribió hasta su

⁵ Plinio Apuleyo Mendoza, y Gabriel García Márquez, op. cit. p. 41.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibid. p. 47.

publicación en 1955. Salió de un proyecto literario aún más ambicioso que pretendía ser el compendio de todos los recuerdos de su infancia con sus abuelos en Aracataca. Se iba a titular *La casa* ya que pretendía tener como espacio la casa de sus abuelos. No obstante, la falta de experiencia narrativa, la magnitud y extensión del proyecto abordado, además de la perspectiva desde la cual lo trataba, lo disuadieron de escribirla. El viaje que hizo de vuelta a su pueblo natal con su madre le hizo redescubrir la realidad de los recuerdos que pretendía abordar en esta novela. Acababa de percatarse de que su propia vida era una inagotable fuente de material novelístico:

Fue un viaje decisivo entre los numerosos de mi vida, porque me demostró en carne propia que el libro que había tratado de escribir era una pura invención retórica sin sustento alguno en una verdad poética. El proyecto, por supuesto, saltó en añicos al enfrentarlo con la realidad en aquel viaje revelador⁹.

Aquí empieza a desmarcarse de un estilo y de una forma de escribir orientados hacia una literatura ajena a su vida, para convertir sus vivencias en el centro de su creación:

Empecé a escribirla a la hora misma del regreso, pues ya no me servía para nada la elaboración con recursos artificiales, sino la carga emocional que arrastraba sin saberlo y me había esperado intacta en la casa de los abuelos. Desde mi primer paso en las arenas ardientes del pueblo me había dado cuenta de que mi método no era el más feliz para contar aquel paraíso terrenal de la desolación y la nostalgia, aunque gasté mucho tiempo y trabajo para encontrar el método correcto¹⁰.

⁹ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p 398.

¹⁰ *Ibíd.* pp. 398- 399.

Así, empieza a gestarse esta primera novela en la que confluyen todas las huellas dejadas en el autor por las diversas lecturas que había acometido desde la edad temprana. En ella se evidencian las influencias de autores norteamericanos y sobre todo de William Faulkner. Los críticos habían atenazado tanto a García Márquez por el parecido de su novela con el estilo de Faulkner, que lo intentó negar a veces y asimilarlo otras. En su conversación con Fernández Braso intenta dar a entender que sus lecturas a Faulkner fueron posteriores a la publicación de su novela:

Los críticos han insistido tanto en la influencia de Faulkner en mis libros, que durante algún tiempo lograron convencerme. La verdad es que yo había publicado ya mi primera novela, *La hojarasca*, cuando empecé a leer a Faulkner¹¹.

El autor con el paso del tiempo y la insistencia y el asedio de las críticas y entrevistas iba cediendo, a regañadientes, a este incómodo parecido:

En el caso de Faulkner, las analogías son más geográficas que literarias. Las descubrí mucho después de haber escrito mis primeras novelas, viajando por el sur de los Estados Unidos. Los pueblos ardientes y llenos de polvo, las gentes sin esperanza que encontré en aquel viaje se parecían mucho a los que yo evocaba en mis cuentos. Quizás no se trataba de una semejanza casual, porque Aracataca, el pueblo donde yo viví cuando niño, fue construido en buena parte por una compañía norteamericana, la United Fruit.

- [...] Al esquivar a Faulkner como influencia determinante, ¿no estarías cometiendo un parricidio?

¹¹ Miguel Fernández Braso, *La soledad de Gabriel García Márquez, una conversación infinita*, op. cit. p. 112.

-Quizás. Por eso he dicho que mi problema no fue imitar a Faulkner, sino destruirlo. Su influencia me tenía jodido¹².

Ernesto Volkening también destaca esta influencia sobre todo en lo que refiere al espacio en que se desarrollan sus historias. El parecido es evidente y la influencia innegable:

Macondo o comoquiera que se le llame a aquel pueblo a orilla del bajo Cauca en donde se sitúa la mayor parte de los eventos relatados por García Márquez, ciertamente nos recuerda en su tristeza, su abandono y las metafísicas dimensiones de su tedio la célebre aldea de Yoknapatawpha escondida en algún recoveco del *deep South*¹³.

El polémico parecido se hizo oficial, o por lo menos se llegó a relacionar su obra con la de Faulkner cuando presentaron al autor en el momento de otorgarle el premio Nobel:

Sus grandes novelas nos llevan a pensar en William Faulkner. García Márquez ha creado un universo propio, el mundo que rodea a Macondo, el pueblo inventado por él. Sus novelas y cuentos nos arrastran a ese extraño lugar donde se dan cita lo milagroso y lo más puramente real¹⁴.

En sus memorias, parece haber olvidado las incomodidades y polémicas suscitadas por estas comparaciones con el autor norteamericano. Reconoce las influencias que le inspiraron la escritura de su primera novela. Toda una reconciliación consigo mismo y un reconocimiento final desde la comodidad e impunidad de la gloria conseguida:

¹² Plinio Apuleyo Mendoza, y Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, op. cit. p. 62.

¹³ Ernesto Volkening, "Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado", *Eco. Revista de la Cultura de Occidente*. Bogotá, tomo VII/4, agosto, 1963, N40, pp. 273- 293. [En línea] <http://www.literatura.us/garciamarquez/volkening.html>, Consultado, 19/02/2015.

¹⁴ Julio Rafael Maestre, "Influencias de Faulkner sobre la obra de García Márquez", [En línea]: <http://www.monografias.com/trabajos12/influfaulk/influfaulk.shtml>, consultado el 19/02/2015.

Los autores que me estimularon más para escribirla fueron los novelistas norteamericanos, y en especial los que me mandaron a Sucre los amigos de Barranquilla. Sobre todo por las afinidades de toda índole que encontraba entre las culturas del sur profundo y la del Caribe, con la que tengo una identificación absoluta, esencial e insustituible en mi formación de ser humano y escritor. Desde esta toma de conciencia empecé a leer como un auténtico novelista artesanal, no sólo por placer, sino por la curiosidad insaciable de descubrir cómo estaban escritos los libros de los sabios. Los leía primero por el derecho, luego por el revés, y los sometía a una especie de destripamiento quirúrgico hasta desentrañar los misterios más recónditos de su estructura¹⁵.

Además de estas influencias, el lector de *La hojarasca*, que haya leído *Antígona*, encontrará un gran parecido entre las dos novelas. Abrumado por el parecido y temeroso de la “vergüenza pública de plagio”, decidió incluir una frase de Sófocles como epígrafe de su novela:

La situación dramática de mi novela, en efecto, era en esencia la misma de Antígona, condenada a dejar insepulto el cadáver de su hermano Polinices por orden del rey Creonte, tío de ambos. [...]Al final —resignado— me sentí con el derecho moral de usar una frase suya como un epígrafe reverencial, y así lo hice¹⁶

Así concibió Gabriel García Márquez su primera novela. Surgió de las cenizas del proyecto de *La casa* y fue condicionada por las revelaciones del viaje a Aracataca. Las técnicas narrativas, estructuras y estilo fueron proporcionados por las lecturas de las novelas norteamericanas y clásicas. Es en efecto una novela que marca el camino al autor hacia la explotación de su entorno como material

¹⁵ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 401.

¹⁶ *Ibíd.* p.431.

narrativo. Este último dato será objeto central del análisis de esta novela para destacar el uso de lo autobiográfico en la escritura ficcional.

1.3. Análisis autobiográfico de *La hojarasca*

Para lograr el objetivo de rastrear los diferentes aspectos autobiográficos que el autor usa en esta novela, el análisis se centrará en los espacios donde se desarrollan los acontecimientos de la historia siendo aquí principales la casa y el pueblo, para pasar luego a analizar los personajes y sus posibles conexiones con la vida del autor. De los temas tratados podemos deducir también las preocupaciones existenciales del escritor. El título de la novela no es gratuito como pasa muchas veces con otros autores. Tiene una carga significativa acorde con lo que designa. Así que lo trataremos como parte del análisis basándonos en las memorias del autor.

1.3.1. Génesis y significado del título

Pienso que cualquier análisis de los rasgos autobiográficos usados por el autor en su novela no sólo atañe a las personas, espacios y sucesos de su vida privada y familiar, sino que se extiende a los acontecimientos que condicionan su entorno y constituyen de alguna manera el desencadenante de los temas de su narrativa. Insistir en el título de esta novela viene forjado por su significado y su importancia. Se trata de un vocablo del cual se puede deducir la postura del autor para con los acontecimientos que flagelan su pueblo. La relación título-texto no se cumple del todo. La “hojarasca”, nombre despectivo con el que se designa a los forasteros y jornaleros que llegan al pueblo atraídos por el esplendor económico de la zona, no es el tema de la novela, sin embargo, es la causa que desencadena muchos de los acontecimientos en los que deriva el pueblo de Macondo. El tema tratado es una manifestación de lo que representa el título de la obra:

La hojarasca [...] aunque dan título al libro, no son el tema central de su historia: sólo un horizonte remoto, un

trasfondo que nunca pasa al primer plano de la narración. Pero el brusco crecimiento que la llegada de “la hojarasca” significó para el pueblo, gravita como un hecho histórico decisivo en el destino de Macondo y de los personajes¹⁷.

El esplendor al que dio lugar la compañía bananera estadounidense atrajo con él a personas y familias de todas partes del país y de fuera del país. La invasión de un pueblo pequeño fundado en sus orígenes por exiliados de las guerras civiles -entre los cuales se incluye el abuelo- da lugar a un microcosmo clasista en el que se empieza a hablar de “nosotros” y “ellos”: “Los primeros éramos los últimos; nosotros éramos los forasteros; los advenedizos”¹⁸. Aquéllos son la hojarasca: “Esa hojarasca humana que llegaba fascinada por la esperanza y no tardaba en ser barrida por el huracán de los malos tiempos”¹⁹. Su venida ha roto en cierto modo la paz social del pueblo. Sorprende cómo el autor responsabilizase a estos forasteros de todos los trances y problemas sufridos por su pueblo, cuando los cañones de su crítica debían haber sido dirigidos hacia la invasión del capitalismo estadounidense y sus estragos en la sociedad colombiana. Se trata en todo caso de la primera novela forzada de un autor que todavía está en formación. Su prólogo a la novela resume su visión para con esta afluencia migratoria. Una dura crítica marcada por calificativos denigrantes para el ser. Descripción que nos resulta contradictoria con las posteriores convicciones ideológicas del autor:

Era una hojarasca revuelta, alborotada, formada por los desperdicios humanos y materiales de los otros pueblos; rastros de una guerra civil que cada vez parecía más remota e inverosímil. La hojarasca era implacable. Todo lo contaminaba de su revuelto olor multitudinario, olor de secreción a flor de piel y de recóndita muerte. En menos de

¹⁷ Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, op. cit. p. 248

¹⁸ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, Barcelona, Primera Plana, 1993, p. 6.

¹⁹ Luis Harss, “Gabriel García Márquez o la cuerda floja”, En *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 384.

un año arrojó sobre el pueblo los escombros de numerosas catástrofes anteriores a ella misma, esparció en las calles su confusa carga de desperdicios. Y esos desperdicios, precipitadamente, al compás atolondrado e imprevisto de la tormenta, se iban seleccionando, individualizándose, hasta convertir lo que fue un callejón con un río en un extremo un corral para los muertos en el otro, en un pueblo diferente y complicado, hecho con los desperdicios de los otros pueblos²⁰.

En su análisis de la novela, Oscar Collazos destaca esta postura del autor entre la compañía bananera que representa la prosperidad y la construcción y la hojarasca que destruye:

Pero si el auge de la Compañía bananera ha traído la prosperidad a la zona, prosperidad que se sitúa entre 1915 ó 1920, para los viejos habitantes de Macondo este fenómeno no ha sido sino calamitoso, pues ha perturbado su orden social e introducido unos valores ajenos a su condición de comunidad rural cerrada²¹.

Este mensaje que comparte el autor en su novela y que evidencia su percepción de la metamorfosis que sufre el espacio donde vive fue aludido por Gerald Martin con extrañeza ya que el peso de la crítica no debía haber caído sobre personas despectivamente calificadas sino en el origen del problema. La estructura de una economía impulsada por una compañía cuyas actividades estaban basadas en el saqueo y la exportación: “[...] Una voz que lamenta la llegada de la “hojarasca”, los peones inmigrantes-en lugar de lamentar la llegada del capitalismo y el imperialismo-”²². Lo mismo explaya José Luis Méndez desde el monólogo atribuido al abuelo:

²⁰ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, op. cit. p. 5.

²¹ Oscar Collazos, *García Márquez, la soledad y la gloria, su vida y su obra*, Barcelona, Plaza & Janes, 1983, p. 35.

²² Gerald Martín, *Gabriel García Márquez, una vida*, op. cit, p, 210.

Aunque identifica la decadencia con la salida de la compañía bananera del poblado, no culpa de sus desgracias al capitalismo extranjero que impuso el monocultivo en la localidad, sino a la hojarasca. Es decir, confunde la consecuencia con la causa. No es consciente de los mecanismos complejos que llevaron primero el auge y luego la ruina y la decadencia a Macondo. Piensa que esa oleada de trabajadores errantes, de empleados de la compañía, de aventureros y de especuladores son los verdaderos responsables de la ruina del poblado²³.

Las memorias esclarecen la génesis de este título y los motivos de su carga peyorativa y despectiva hacia los nuevos habitantes de Aracataca. Fueron sus abuelos los que quisieron desmarcarse desde el principio de la masa popular que constituían los forasteros. Se erigen, y sobre todo el abuelo, como la alta clase social del pueblo más bien por su condición de coronel veterano de guerra y empleado del gobierno, que por su patrimonio. De ahí la posición de la abuela y la posterior adopción de tal perspectiva por el autor-nieto: “El título me saltó a la cara, como el más desdeñoso y a la vez compasivo con que mi abuela, en sus rezagos de aristócrata, bautizó a la marabunta de la United Fruit Company: La hojarasca”²⁴. El mal y el desorden que sembraron corrompieron la serenidad del pequeño pueblo. Así lo Explica García Márquez en sus memorias:

La más siniestra de las plagas, sin embargo, era la humana. Un tren que parecía de juguete arrojó en sus arenas abrasantes una hojarasca de aventureros de todo el mundo que se tomaron a mano armada el poder de la calle. Su

²³ José Luis Méndez, *Cómo leer a García Márquez: una interpretación sociológica*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1989, p. 50.

²⁴ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. pp. 400-401.

prosperidad atolondrada llevaba consigo un crecimiento demográfico y un desorden social desmadrados²⁵.

Esta interacción entre novela y memorias refleja, entonces, el origen de una palabra de la que tanto se habla en la obra de Gabriel García Márquez. Como título y tema de trasfondo en su novela, esta palabra pasa a ser, o mejor dicho viene de ser un tema inherente a la vida de su autor. Es un factor participativo en la transformación de la vida familiar y la de su entorno. Ocupó y preocupó su memoria si bien fue un suceso que no había vivido en su auge. Los relatos y las versiones de los abuelos complementaron lo que no llegó a saber de esta etapa. Es la dualidad que marca los recuerdos de García Márquez: lo vivido y lo contado como si fuese vivido. De uno y de otro arma su novela(s). Este “trasfondo”, tal como lo califica Mario Vargas Llosa de muestra aunque de manera ambivalente la postura del autor en cuanto al drama social que se vive en Aracataca como espacio determinado y extensible al resto de Colombia.

1.3.2. La casa

Es innegable la importancia de la casa de los abuelos en la vida y la narrativa de Gabriel García Márquez. Tan importante que el título que había pensado para su primera novela fallida era *La casa*. Su deuda con este espacio no se puede quedar truncada con este primer intento. En *La hojarasca*, los acontecimientos se desarrollan en dos casas, la primera y la que acapara casi la totalidad de la historia es la del doctor que acaba de poner fin a su vida: “Hemos venido a la casa del muerto”²⁶, y la del abuelo, que se divisaba desde las ventanas de la casa del difunto:

Al abrirse la ventana las cosas se hacen visibles pero se consolidan en su extraña irrealidad. [...]Y desde sus brazos veo otra vez el pueblo, como si regresara a él después de un

²⁵ Ibíd. p. 50.

²⁶ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, op. cit. p. 7.

viaje. Veo nuestra casa descolorida y arruinada, pero fresca bajo los almendros; y siento desde aquí como si nunca hubiera estado dentro de esa frescura verde y cordial, como si la nuestra fuera la perfecta casa imaginaria prometida por mi madre en mis noches de pesadilla²⁷.

Ésta, tal como lo confiesa el autor guarda un parecido con la casa de sus abuelos en Aracataca. Fue inspirada y montada con el recuerdo que aún conservaba de ella. Así lo explica Vargas Llosa: “Los abuelos vivían en una casa asombrosa, llena de espíritus, que él dice haber utilizado como modelo de la casa del coronel de «La Hojarasca»”²⁸. Se convierte por sí sola en un tema que asedia al autor y de ahí la imperiosa necesidad de conjurarla en su narrativa:

No es sorprendente que la casa se convirtiera en un “demonio” tan fecundo como Aracataca. La primera novela que escribe, poco después de ese viaje, se iba a llamar «La casa», como hemos visto, y en varias ocasiones repetirá haber utilizado la casa de sus abuelos como ejemplo de la casa de «La Hojarasca»²⁹

A este “saqueo” del recuerdo de la casa de los abuelos en su novela, se refiere también Dasso Saldivar en su biografía *Viaje a la semilla*, cuando trata de las influencias literarias que envuelven esta novela. Son la leyenda familiar y las preocupaciones personales en general las que constituyen su tema central. El peso de la casa natal y de su recuerdo hace de ella un tema recurrente y bien presente en su obra:

En realidad fueron la historia de Aracataca y su niñez prodigiosa las que, a la luz de William Faulkner y Virginia Woolf, le aportaron el humus esencial de su primera novela:

²⁷ Ibid. p. 15.

²⁸ Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, op. cit. p. 22.

²⁹ Ibid. p. 106.

la casa natal con su jazminero y sus espíritus endémicos;...³⁰

En esta novela asistimos a la inclusión de un espacio familiar parecido, sino al real-físico de Aracataca, al recuerdo que se nos relata en *Vivir para contarla*. El autor ha repetido tantas veces que se trataba de una casa amplia a la que acudían muchos forasteros para asegurar la comida del mediodía atraídos por la reputación de que ahí se comía bien. Contaba el autor en *La Hojarasca*:

Casi todos los días llegaban visitas: viajeros conocidos que dejaban las bestias en la caballeriza y se acercaban con entera confianza, con la familiaridad de quien espera encontrar, siempre, un puesto desocupado en nuestra mesa³¹.

Algo similar parecía ocurrir a diario en la casa de los abuelos en Aracataca tal como lo relataba en sus memorias:

Más que un hogar, la casa era un pueblo. Siempre había varios turnos en la mesa [...]. Estas reglas se rompían durante las fiestas patrias del 20 de julio, y el almuerzo por turnos se prolongaba hasta que comieran todos³².

Los enigmas que poblaron el recuerdo y las memorias del joven escritor reflejados en aquel cuarto lleno de trastos: “El último cuarto era un depósito de trastos y baúles jubilados, que mantuvieron en vilo mi curiosidad durante años”³³ y en especial aquel misterioso baúl que contenía los restos de su abuela Tranquilina; y los santos que formaban parte de sus vivencias con sus abuelos y le causaban terror por las noches: “En aquel dormitorio había también un altar con santos de

³⁰ Ibid. p. 213.

³¹ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, op. cit. pp. 34-35.

³² Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 42.

³³ Ibid. p. 44.

tamaño humano, más realistas y tenebrosos que los de la Iglesia”³⁴ también encontraron una salida en su novela. Nos topamos entonces con un vocabulario (palabras claves) que apenas ha sufrido mutación alguna:

A todas partes llevaron su extravagante y engorroso cargamento; los baúles llenos con la ropa de los muertos anteriores al nacimiento de ellos mismos, de los antepasados que no podrían encontrarse a veinte brazas bajo la tierra; cajas llenas con los útiles de cocina que se dejaron de usar desde mucho tiempo atrás y que habían pertenecido a los más remotos parientes de mis padres (eran primos hermanos entre sí) y hasta un baúl lleno de santos con los que reconstruían el altar doméstico en cada lugar que visitaban³⁵.

Los olores son un componente distintivo de la casa de Aracataca. En sus memorias, *Vivir para contarla* el autor recuerda como su tía Petra, ciega y decrepita, reconocía los cuartos de la casa por los olores de cada rincón y cada lugar sin necesidad de que la guíe nadie:

[...] guiándose sólo por los distintos olores. Reconocía su cuarto por el vapor del ácido muriático en la platería contigua, el corredor por el perfume de los jazmines del jardín, el dormitorio de los abuelos por el olor del alcohol de madera que ambos usaban para frotarse el cuerpo antes de dormir, el cuarto de la tía Mama por el olor del aceite en las lámparas del altar y, al final del corredor, el olor succulento de la cocina³⁶.

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, op. cit. 27.

³⁶ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 84.

En *La hojarasca* vemos como el niño jugaba a adivinar su posición en la casa, vendados los ojos, siguiendo los olores que la caracterizaban, e imitando a su tía:

No hay en la casa un olor que yo no reconozca. Cuando me dejan solo en el corredor, cierro los ojos, estiro los brazos y camino. Pienso: «Cuando sienta un olor a ron alcanforado, estaré en la pieza de mi abuela». Sigo caminando con los ojos cerrados y los brazos extendidos. Pienso: «Ahora pasé por el cuarto de mi madre porque huele a barajas nuevas. [...] Sigo caminando. [...] Entonces siento el olor a alquitrán y a bolitas de naftalina. Pienso: «Ahora seguirá oliendo a bolitas de naftalina. Entonces doblaré hacia la izquierda del olor y sentiré el otro olor a género blanco y a ventana cerrada. Allí me detendré.» Luego, cuando camino tres pasos, siento el olor nuevo y me quedo quieto³⁷.

La casa de Macondo había sufrido los estragos de la fatalidad que se cernía sobre este pueblo y sus habitantes. No podía ser ajena al ambiente apocalíptico que ahí se vivía desde la ida de la compañía bananera y la hojarasca que la acompañaba. Entraba ella también en un ciclo de destrucción:

Vuelvo el rostro hacia la ventana y veo, en la otra cuadra, los melancólicos y polvorientos almendros con nuestra casa al fondo. Sacudida por el soplo invisible de la destrucción, también ella está en vísperas de un silencioso y definitivo derrumbamiento. Todo Macondo está así desde cuando lo exprimíó la compañía bananera. La hiedra invade las casas...³⁸

Estas descripciones no correspondían al recuerdo de la infancia del autor sino a un tiempo posterior. *La hojarasca* fue ideada justo

³⁷ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, op. cit. p. 46.

³⁸ *Ibíd.* p. 92.

después de la visita que efectuó el autor a Aracataca con su madre para vender la casa. La chocante situación del pueblo en decadencia y las ruinas de la casa de los abuelos, que tenía frente, fueron el desencadenante de estas descripciones apocalípticas. En sus memorias lo recuerda de manera casi idéntica. Hasta podemos barajar la posibilidad de que el dato ficticio fuera más tenso, real y expresivo que el que evoca en sus memorias. La imagen fue llevada casi al momento a la ficción, y el recuerdo puede haber sido mermado por el paso del tiempo:

La primera visión de la casa, en la acera de enfrente, tenía muy poco que ver con mi recuerdo, y nada con mis nostalgias. Habían sido cortados de raíz los dos almendros tutelares que durante años fueron una seña de identidad inequívoca y la casa quedó a la intemperie. Lo que quedaba bajo el sol de fuego no tenía más de treinta metros de fachada: la mitad de material y techo de tejas que hacían pensar en una casa de muñecas, y la otra mitad de tablas sin cepillar³⁹.

De este cruce de las memorias del autor y su primera novela se ve efectivamente cómo la casa de sus abuelos fue una pieza angular de su infancia y luego de sus recuerdos para pasar a ser un tema entre otros de *La hojarasca*. La casa albergaba los recuerdos de toda una infancia prodigiosa en compañía de sus abuelos y todos los que ahí convivían, además de ser el lugar donde experimentó muchas de las extravagancias de la cultura oral caribeña. Encontrarle como tema literario una salida poética se impuso entonces desde su primera creación literaria.

1.3.3. El surgimiento de Macondo y paralelismos con Aracataca

La palabra “Macondo” como topónimo surgió como una necesidad para la transposición ficticia de los espacios reales tratados por el

³⁹ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 39.

autor. Desde los inicios de sus escritos experimentó la limitación poética del uso de topónimos reales para referirse a los espacios donde se desarrollaba la historia de su novela. El librero y escritor catalán que en aquel entonces estaba afincado en Barranquilla y cuyo círculo frecuentaba García Márquez, le aconsejó la ficcionalización de los topónimos. Así lo recuerda y lo relata en *Vivir para contarla*:

Después de una serie de precisiones técnicas que no logré valorar por mi inexperiencia, me aconsejó que la ciudad de la novela no se llamara Barranquilla, como yo lo tenía decidido en el borrador, porque era un nombre tan condicionado por la realidad que le dejaría al lector muy poco espacio para soñar⁴⁰.

Tal recomendación llevó al joven escritor a buscar o inventar un espacio que no fuese condicionado por la realidad. Un topónimo que no derivara el pensamiento del lector a un lugar preciso y delimitado geográficamente y asido por la realidad. Sus indagaciones le hicieron adoptar el nombre que tenía una finca bananera grabado en su entrada: “Macondo”. Lo veía todas las veces desde la ventanilla del tren cuando iba con su abuelo a visitar a sus padres:

El tren hizo una parada en una estación sin pueblo, y poco después pasó frente a la única finca bananera del camino que tenía el nombre escrito en el portal: Macondo. Esta palabra me había llamado la atención desde los primeros viajes con mi abuelo, pero sólo de adulto descubrí que me gustaba su resonancia poética. Nunca se lo escuché a nadie ni me pregunté siquiera qué significaba. Lo había usado ya en tres libros como nombre de un pueblo imaginario. [...] el tren pasaba a las once por la finca Macondo, y diez minutos después se detenía en Aracataca⁴¹.

⁴⁰ Ibid. pp. 129-130.

⁴¹ Ibid. p. 27.

Esta cercanía espacial, que aquí queda mencionada, entre Aracataca y Macondo hace presagiar una primera, quizás superficial⁴², identificación entre el pueblo natal del autor y este topónimo ficticio. Reconoce que la idea de escribir su primera novela le fue inspirada por la vuelta a Aracataca con su madre. Esta novela que recoge la desolación y la decadencia de lo que fue su entorno y su lugar de infancia. Macondo nace de las cenizas y escombros de Aracataca, a pesar de que algunos críticos rechazan esta transposición real. La matriz real del espacio de *La hojarasca* y de Macondo es una vez más el pequeño pueblo natal del escritor, aunque más adelante se puede convertir en un macrocosmo de la realidad histórica de América Latina. Así lo defiende por ejemplo Ernesto Schoo:

Macondo, la población donde transcurren, invariablemente, los relatos de García Márquez (menos su obra más notoria hasta ahora, la novela corta *El coronel no tiene quien le escriba*) es, en realidad, su Aracataca nativa, igualmente apolillada por el calor y las lluvias, lentamente comida a mordiscos por las ciénagas y la selva, fugazmente exaltada al lujo y la locura cuando la fiebre del banano, una especie de quimera del oro (el oro eran las bananas) que sopló sobre las zonas tropicales de América del Sur a principios del siglo⁴³.

Esta identificación del espacio real con el ficticio adoptado poéticamente por el autor para dar cabida a sus “demonios” (expresión

⁴² Aquí quiero reproducir parte de una nota incluida en: Carreras González, Olga: *El mundo de Macondo en la obra de Gabriel García Márquez*, op. cit. p. 25: algunos críticos han negado la realidad de Macondo como pueblo ubicado en un espacio físico y real y le han considerado de diversos modos, señalaremos algunas opiniones: Luis Harss, op. cit. p. 384, dice: “Macondo, más un ambiente que un lugar, está en todas partes y en ninguna. Quienes van allá emprenden un viaje interior que hace escala en el rostro oculto de un continente”. Isaías Lerner, en “A propósito de Cien años de soledad”, *Cuadernos Americanos*, XXVIII núm. 1, enero-febrero de 1969, p. 186, dice: “Más que una ubicación en el espacio, Macondo parece una detención en el tiempo, en tiempos arbitrarios, parecidos a los del descubrimiento de América”.

⁴³ Ernesto Schoo, “La gran novela de América”, 1987. Rentería Mantilla, Alfonso (Ed.), *García Márquez habla de García Márquez en 33 grandes reportajes*. Bogotá, 1979, p. 11-16.

de Vargas Llosa) literarios fue sostenida también por el francés Jacques Gilard:

Macondo fue y será (...) el lugar único donde podía sembrarse, echar raíces y florecer la mitología propia de Gabriel García Márquez, (...) Macondo tuvo que nacer en 1950, de un viaje a Aracataca. Esto lo ha contado tantas veces García Márquez que no hay más remedio que creérselo, a pesar de que bien sabemos cuánto se complace en despistar a sus entrevistadores⁴⁴.

Tal idea la sostienen también Luis Harss en *Los nuestros*, y Olga Carreras González en *El mundo de Macondo en la obra de Gabriel García Márquez*. Los dos autores encuentran paralelismos entre el pueblo natal del autor y su Macondo literario.

El padre del novelista hizo alusión a su vez a Aracataca como la inspiración poética del Macondo de su hijo. En un artículo en el que defendía a su pueblo afirmaba:

En lo mítico y novelesco, Aracataca puede ser el famoso Macondo de Gabriel García Márquez, [...] Eso era, y es en gran parte, el ambiente en donde nació y creció, bajo el amparo del coronel Aureliano Buendía y Úrsula Iguarán el creador de Macondo⁴⁵.

De todos estos críticos creo que la visión más acertada y más global del mundo de Macondo de García Márquez puede ser la que dio Teresa Méndez Faith, que parte desde este espacio como un microcosmo de la vida del autor hasta ser un macrocosmo que transfigura la realidad de los países latinos:

⁴⁴ Jacques Gilard, "Macondo, lugar común", 1982. En Jagdmann, Anna-Telse, "Homenaje a Eligio García Márquez", [En línea]: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/viewFile/7965/6316>.

⁴⁵ Gabriel García, "El abuelo de Macondo defiende a Aracataca", En, Juan Gustavo Cobo Borda, *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, op. cit. pp. 71-72.

El Macondo de Gabo es una suma infinita de experiencias vividas, recordadas, revividas. Macondo es su Aracataca, su niñez, sus vivencias, su familia, las anécdotas familiares, los cuentos de la abuela, de la sirvienta, del barbero, las caminatas con el abuelo, el circo de los gitanos. Es también el calor, la lluvia, el abandono y el sopor de infinidad de pueblos tropicales. Es el drama de los trabajadores bananeros y el drama político-social de Colombia y de toda América Latina⁴⁶.

En *La hojarasca*, la primera novela en la que aparece Macondo, asistimos a su fundación, a su génesis como pueblo. En la voz de Isabel, hija del coronel, se relatan los entresijos del viaje emprendido por una familia en busca de un remanso de paz donde establecerse y refugiarse de las guerras y la violencia que azota al país:

Mis padres huían de los azares de la guerra y buscaban un recodo próspero y tranquilo donde sentar sus reales y oyeron hablar del becerro de oro y vinieron a buscarlo en lo que entonces era un pueblo en formación, fundado por varias familias refugiadas, cuyos miembros se esmeraban tanto en la conservación de sus tradiciones y en las prácticas religiosas como en el engorde de sus cerdos. Macondo fue para mis padres la tierra prometida, la paz y el Vellochino. Aquí encontraron el sitio apropiado para reconstruir la casa que pocos años después sería una mansión rural, con tres caballerizas y dos cuartos para los huéspedes⁴⁷.

⁴⁶ Teresa Méndez-Faith, "Aracataca-revisitada: génesis y significado de Macondo". En, Hernández, Ana María, *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*, Madrid, Pliegos, 1985, pp. 126-127. En: Manuel Antonio Arango, "La intrahistoria y lo mítico, elementos de protesta social en la narrativa de Gabriel García Márquez", *Estudios de literatura*, N16, 1991, p. 7-18.

⁴⁷ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, op. cit. pp. 26-27.

En sus memorias, García Márquez relata un viaje similar emprendido por sus abuelos hacia el lejano pueblo de Aracataca. Fue un recuerdo evocado como una catarsis después de que el abuelo haya matado en un duelo a un tal Medardo Pacheco. El remordimiento y la inseguridad fue el motivo de abandonar Barrancas, el pueblo en que vivían hasta entonces. Este episodio ficcionalizado en su novela no es difícil de reconocer ya que el autor apenas ha intentado enmascararlo. Así lo relata en sus memorias:

La familia había llegado a Aracataca diecisiete años antes de mi nacimiento, cuando empezaban las trapisondas de la United Fruit Company. [...]La mudanza para Aracataca estaba prevista por los abuelos como un viaje al olvido. [...]El coronel llevaba todo lo necesario para rehacer el pasado lo más lejos posible de sus malos recuerdos, perseguido por el remordimiento siniestro de haber matado a un hombre en un lance de honor⁴⁸.

No es vana la insistencia del autor en que en sus novelas no hay una línea que no esté basada en la realidad. *La hojarasca* como novela empieza a dar testimonio de ello. Macondo no es sino una transposición poética de su pueblo natal, y la llegada del coronel para establecerse en él es a su vez basada en el viaje de sus propios abuelos.

El ambiente que se respira en el mundo de Macondo está sobrecargado de olores nauseabundos, calores asfixiantes y polvos ardientes. Un clima y un ambiente inhóspitos, a través de los cuales el autor denuncia el abandono, la decadencia y la “tragedia” de su pueblo. Los ejemplos abundan en la novela. Son recurrentes y se hacen insistentes en la voz de los tres relatores, coronel, Isabel y el niño. Así vemos “el polvo” como factor intensificador de la imagen desoladora del pueblo:

⁴⁸ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 46.

La puerta se abre de par en par. Entonces veo otra vez la calle, el polvo luminoso, blanco y abrasador, que cubre las casas y que le ha dado al pueblo un lamentable aspecto de mueble arruinado⁴⁹.

Y: “Vuelvo el rostro hacia la ventana y veo, en la otra cuadra, los melancólicos y polvorientos almendros”⁵⁰. El calor y los olores también hacen imposible y trágica la vida de los macondianos:

El calor me golpeó el rostro desde el primer momento y sentí este olor a desperdicios que era sólido y permanente al principio y que ahora, como el calor, llega en ondas espaciadas y desaparece⁵¹.

Todo confluye para reforzar esta fotografía apocalíptica del pueblo:

Todo Macondo está así desde cuando lo exprimió la compañía bananera. La hiedra invade las casas, el monte crece en los callejones, se resquebrajan los muros y una se encuentra a pleno día con un lagarto en el dormitorio⁵².

Mi propósito al destacar estos aspectos de Macondo en *La hojarasca* es evidenciar sus relaciones con Aracataca como espacio real donde vivió el autor durante sus primeros diez años con sus abuelos. En *Vivir para contarla* el primer capítulo nos proporciona la impresión de estar leyendo un capítulo novelístico similar a lo expuesto antes. Las descripciones arriba mencionadas no se diferencian de las que contienen las memorias. Leemos descripciones de las mismas calles, casas y almendros de Aracataca como por ejemplo: “La reverberación del calor era tan intensa que todo se veía como a través de un vidrio ondulante. No había [...] nada que no estuviera cubierto por un rocío

⁴⁹ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, op. cit. pp. 91-92.

⁵⁰ *Ibíd.* p. 92.

⁵¹ *Ibíd.* p. 8.

⁵² *Ibíd.* p. 92.

tenue de polvo ardiente”⁵³. Tal como la hiedra invade las casas de Macondo, “las baldosas de la estación de Aracataca empezaban a cuartearse por la presión de la hierba”⁵⁴. En una imagen sintética del paisaje, el memorialista describe:

Todo era idéntico a los recuerdos, pero más reducido y pobre, y arrasado por un ventarrón de fatalidad: las mismas casas carcomidas, los techos de cinc perforados por el óxido, el camellón con los escombros de las bancas de granito y los almendros tristes, y todo transfigurado por aquel polvo invisible y ardiente que engañaba la vista y calcinaba la piel⁵⁵.

La hojarasca dispone de una autosuficiencia estructural que le permite al autor la expansión de su crítica e ideología a todos los ámbitos de la vida sociopolítica del pueblo/país. La figura del alcalde permite escenificar la corrupción que carcome las esferas del poder. Se posiciona al lado del resto de la gente de Macondo que representa el fanatismo, la intolerancia y el rencor: “Ahora me doy cuenta de que el alcalde comparte los rencores del pueblo”⁵⁶. Sin embargo, no tarda en cambiar de opinión al ser sobornado por el coronel:

Oigo su voz que dice: «Coronel, esto podríamos arreglarlo de otro modo.» Y yo, sin darle tiempo a terminar, le digo: «Cuánto.» Y entonces se convierte en un hombre perfectamente distinto⁵⁷.

La disconformidad del autor con la situación política se hace constante y recurrente en esta novela. Las elecciones que no llevaban a

⁵³ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 28.

⁵⁴ *Ibid.* p. 29.

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibid.* p. 16.

⁵⁷ *Ibid.* pp. 25-26.

ningún lado son el blanco de su crítica: “Nada había entonces en el porvenir salvo un tenebroso y amenazante domingo electoral”⁵⁸.

En las memorias no hace una referencia directa al contenido de la novela, pero no es difícil enmarcarla dentro de la reconstrucción ideológica que hace el memorialista en *Vivir para contarla*. Colombia estaba flagelada por La violencia y por lo tanto el autor intenta plasmar sus repercusiones en la sociedad en general. El modelo y la forma elegidos son algo peculiares partiendo de sus recuerdos de su pueblo natal y sus moradores. Es una pequeña representación de lo que era todo el país, incluso toda América Latina.

Como modo de conclusión de esta parte, hemos visto como el autor se inspira de su propio entorno para escribir su primera novela. La casa de sus abuelos en la que pasó su infancia se quedó aquí descrita con su amplio corredor, sus cuartos, sus enormes baúles, sus santos de tamaño humano y sus olores inconfundibles. Y cómo Macondo era una transposición poética de su Aracataca natal. La imagen de destrucción y decadencia física y moral que lo recibió a su vuelta al pueblo en 1950 encontró una salida literaria en esta novela. La ideología y la postura del autor para con lo sociopolítico subyace tal como lo hemos explicado antes de la historia.

1.3.4. Analogías entre los personajes ficticios de *La hojarasca* y el entorno del autor

Aunque los personajes citados no son los de la novela que aquí nos ocupa, una pregunta formulada a García Márquez en una entrevista demuestra su concepción y creación de los personajes de sus novelas y la presunción de realidad que los envuelve. Esta pregunta, que enseguida reproduzco, nos lleva también a enlazar sus ficciones y el objetivo de sus posteriores memorias:

⁵⁸ *Ibíd.* p. 79.

En sus libros hay muchos personajes sorprendentes, a veces exagerados. Niñas con cabelleras de veintidós metros, curas que flotan en el aire cuando toman chocolate... ¿Cómo se relacionan con la realidad?

G.G.M: “¡Pero si todos esos personajes y esas historias vienen de hechos reales! Eso es justamente lo que voy a contar en mis memorias: la realidad que hay detrás de mis libros. Lo que pasa que yo hago un tratamiento poético de la realidad⁵⁹.

Según el autor todos sus personajes son inspirados en las personas que le rodean. Son prototipos de familiares y otras personas que marcaron su vida sobre todo durante su infancia en Aracataca. *La hojarasca*, la novela quizás más realista de este escritor, nos traslada con sus protagonistas y sus ambientes a su pueblo natal. En seguida vamos a destacar los personajes que la sostienen y las posibles incursiones del autor en su vida real para componerlos.

1.3.4.1. El niño

La figura del niño que se vio envuelto en un asunto de mayores, tuvo que faltar a su colegio para acompañar a su abuelo y a su madre para llevar a cabo el entierro del doctor que se acababa de suicidar, y a quien el pueblo niega sepultura. El compromiso y la amistad del coronel con el suicida lo llevaron a desafiar a todo el pueblo para enterrar al médico. Su único apoyo en su encomienda fueron su hija Isabel y su nieto. Por primera vez, este niño, cuyo nombre no se desvela en la novela, presencia la macabra escena de un suicida cuyo cadáver yacía inerte en su lecho: “por primera vez he visto un cadáver. [...] Es miércoles, pero siento como si fuera domingo porque no he ido a la escuela. [...] De la mano de mamá, siguiendo a mi abuelo que tantea con el bastón...”⁶⁰. Los miedos y la curiosidad que asedian al niño al

⁵⁹ Martínez, Ezequiel: “Gabriel García Márquez, íntimo”, (Entrevista). En: Cobo Borda, Juan Gustavo, *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, Tomo II, op. cit. p. 61.

⁶⁰ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, op. cit. p. 7.

descubrir por vez primera lo que eran la muerte y su imagen-cadáver mantuvieron en vilo su juicio a su pesar:

Desde entonces, por mucho que me esfuerce por no mirarlo, siento como si alguien me sujetara la cara hacia ese lado. Y aunque haga esfuerzos por mirar hacia otros lugares de la habitación, lo veo todo de todos modos, en cualquier parte, con los ojos desorbitados y la cara verde y muerta en la oscuridad⁶¹.

Insiste el niño en demostrar lo único que acapara su intención dentro de aquel cuarto:

Pero mi madre permanece imperturbable dentro del traje negro, y parece esforzarse por no mirar hacia el lugar donde está el muerto. Yo también quiero hacerlo, pero no puedo. Lo miro fijamente, lo examino⁶².

Es sin duda una escenificación, un conjuro poético de las inquietudes que nos fueron relatadas en sus memorias *Vivir para contarla*. El terror que le provocaban los ojos abiertos y resplandecientes de los grandes santos que su abuela implantaba como protección espiritual en todos los cuartos de su casa, y con los cuales el autor-niño estaba condenado a convivir. La oscuridad, los santos y las ánimas envolvían sus noches en un miedo que lo mantenía en vilo:

En aquel dormitorio había también un altar con santos de tamaño humano, más realistas y tenebrosos que los de la Iglesia. [...]Yo dormí en la hamaca de al lado, aterrado con el parpadeo de los santos por la lámpara del Santísimo que no fue apagada hasta la muerte de todos⁶³.

⁶¹ Ibid. p. 9.

⁶² Ibid. pp. 9-10.

⁶³ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 44.

En esta novela el niño y sus preocupaciones fue, como se puede deducir de lo dicho, el prototipo de lo que fue el autor de niño en la casa de sus abuelos. Sin embargo, él mismo lo confirma, en su diálogo con Vargas Llosa:

En esa casa había un cuarto desocupado en donde había muerto la tía Petra. Había un cuarto desocupado donde había muerto el tío Lázaro. Entonces, de noche, no se podía caminar en esa casa porque había más muertos que vivos. A mí me sentaban, a las seis de la tarde, en un rincón y me decían: “No te muevas de aquí porque si te mueves va a venir la tía Petra, que está en su cuarto, o el tío Lázaro, que está en otro”. Yo me quedaba siempre sentado... En mi primera novela, “La hojarasca”, hay un personaje que es un niño de siete años que está, durante toda la novela, sentado en una sillita. Ahora yo me doy cuenta que ese niño era un poco yo, sentado en esa sillita, en una casa llena de miedos⁶⁴.

En *Vivir para contarla*, el testimonio del autor acerca de la estructura de su novela y los tres personajes principales que corresponden a los tres monólogos que la sostienen, vuelve sobre el paralelismo que hay entre el niño-personaje y el niño que él fue: “El niño inmóvil, asustado y pensativo, como lo fui siempre a su edad”⁶⁵.

Cuando Gabriel García Márquez habla en sus memorias de la soledad como un sentimiento predominante durante su infancia en la casa de los abuelos: “Ése era el estado del mundo cuando empecé a tomar conciencia de mi ámbito familiar y no logro evocarlo de otro modo: pesares, añoranzas, incertidumbres, en la soledad de una casa inmensa”⁶⁶, la vemos sin duda reflejada en el niño de *La hojarasca*. Un

⁶⁴ Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, *La novela en América Latina: diálogo*. op. cit. pp. 14-15. En, Mario Vargas Llosa, *García Márquez, Historia de un deicidio*, op. cit. pp. 22-23.

⁶⁵ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 400.

⁶⁶ *Ibíd.* p. 74.

niño solitario, callado y absorto en la contemplación de lo que le rodea. Un mundo ajeno a su edad e inalcanzable para su entendimiento. El autor traslada los sentimientos de su infancia en la casa de sus abuelos y los maneja y conjura desde su perspectiva de autor omnisciente en el desamparado y solitario niño de su novela. Así también lo describe Michael Palencia-Roth:

El niño, que es un poco el García Márquez de esa edad, es una figura solitaria, sin hermanos y con pocos amigos. Piensa siempre en cosas y ocupaciones preferidas por niños solitarios: casas abandonadas; cuartos y rincones desocupados; el jugar solo; el sentarse quieto y por largos ratos⁶⁷.

En esta novela una de las amistades del niño connota cierta intimidad sospechosa. Fue tratada su amistad con Abraham con cierto sentimentalismo que produce cierta perplejidad. El autor habla de su amigo de la siguiente manera:

Toda la noche estuve pensando en que hoy volveríamos a salir de la escuela y que iríamos al río, pero no con Gilberto y Tobías. Quiero ir solo con Abraham, para verle el brillo del vientre cuando se zambulle y vuelve a surgir como un pez metálico. Toda la noche he deseado regresar con él, solo por la oscuridad del túnel verde, para rozarle el muslo cuando caminemos. Siempre que lo hago siento como si alguien me mordiera con unos mordiscos suaves, que me erizan la piel⁶⁸.

Inconscientemente quizás, García Márquez, de la voz narradora de Isabel, deja aquí constancia del vacío que le causó la figura de su madre en su infancia y casi en toda su vida. Después de los ocho años

⁶⁷ Michael Palencia Roth, *Gabriel García Márquez, la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, Madrid, Gredos, 1983, p. 41.

⁶⁸ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, p. 39.

pasados con los abuelos, tampoco frecuentó a su madre. Esta situación puede haber marcado no su imaginación en este caso, sino su psicología. Una búsqueda de la madre y un deseo de reencontrarse con ella: “Eso fue precisamente en los días en que yo había deseado a mi madre y procuraba regresarla con mayor fuerza a mi memoria”⁶⁹, y lanza un guiño, una alusión, una crítica a su padre “veleta” que no había sabido apreciar la compañía de su esposa legítima cuando andaba envuelto en infidelidades que martirizaban a su madre: “Nadie puede confiar en la honestidad de un hogar en el cual el hombre no tiene a la mano una mujer legítima”⁷⁰. La legitimidad de una madre no correspondida y equivocada en su decisión de elegir a su compañero sentimental. (Sobre este punto vuelvo más adelante en el personaje de Martín).

Como modo de conclusión, García Márquez retorna, conscientemente o inconscientemente, a su infancia para crear uno de los personajes narradores de su primera novela. Se trata de ese niño que él fue con sus mismas experiencias y sus miedos experimentados en la casa de sus abuelos. Traslada la esencia de su ser al mundo ficticio de sus novelas sea por su compromiso declarado de “saquear” como dice Vargas Llosa los hechos de su vida para escribir sus ficciones, o sea por la necesidad de volver a enfrentarse a sus miedos y conjurarlos. Sea una cosa u otra, asistimos aquí al primer lazo afectivo del autor con su niñez. Un viaje hacia el recuerdo de su infancia y su intento de plasmarse y erigirse como uno de los personajes de su novela.

1.3.4.2. El abuelo

Muchos de los estudiosos y críticos de la obra de García Márquez resaltan la importancia de la figura del abuelo en la vida y la narrativa del autor. Éste tampoco se queda atrás al evocar dicha importancia en sus entrevistas y en sus memorias. Una influencia que roza muchas

⁶⁹ *Ibíd.* p. 26.

⁷⁰ *Ibíd.* p. 29.

veces la idealización y exageración. Luis Harss, en palabras del escritor, asegura que “fue la figura más importante de su vida” y cuyos “rasgos fueron evocados en más de un personaje”⁷¹ de sus novelas. Su muerte fue una tragedia para el nieto. Un punto final a una era, que será todo un semillero para el futuro escritor: “Después todo me resultó bastante plano, dice. Crecer, estudiar, nada de eso me llamó la atención. Desde entonces no me ha pasado nada interesante”⁷².

Esta magnificación de la figura de su abuelo no había tardado en ser resucitada y revivida en su primera novela. En *La hojarasca* asistimos, sin mayores dificultades de distinción, a rasgos pertenecientes a la vida real de este septuagenario coronel de las guerras de los Mil Días: “De entrada aparece esa figura característica de García Márquez, el viejo y altivo coronel retirado del campo de batalla tras años de una asociación febril con las fuerzas de la guerra civil”⁷³. Sin nombre, sin embargo, fue bautizado con su apelativo de veterano de guerras «el coronel»: “Pero si no han de respetarme a mí, ni siquiera por ser viejo, coronel de la república...”⁷⁴ y por su parentesco con el niño «el abuelo»: “Mi abuelo ha ordenado a los hombres que pongan el ataúd junto a la cama”⁷⁵. Primeros grandes rasgos identificativos de un personaje estrella, no solo de *La hojarasca*, sino de toda la narrativa de este autor.

García Márquez en su conversación con Plinio Apuleyo Mendoza hablaba del uso que había hecho de este personaje en su novela después de una pregunta acerca del paralelismo que hay entre su abuelo y los distintos coroneles de sus novelas, o sea el parentesco entre la persona real y el personaje ficticio: “El único personaje que se parece a mi abuelo es el coronel sin nombre de *La hojarasca*. Más aún: es casi un calco minucioso de su imagen y su carácter”⁷⁶. En la vida

⁷¹ Luis Harss, *Los nuestros*, op. cit. p. 392

⁷² *Ibid.* pp. 392-393.

⁷³ *Ibid.* p. 394.

⁷⁴ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, op. cit. p. 17.

⁷⁵ *Ibid.* p. 8.

⁷⁶ Plinio Apuleyo Mendoza, y gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, op. cit. p. 21.

real el abuelo del autor era tuerto, pero este defecto físico no fue recogido en la novela. Fue transmutado por una cojera que obligaba al viejo coronel a servirse de un bastón para andar:

Mi abuelo había perdido un ojo de una manera que siempre me pareció demasiado literaria para ser contada: estaba contemplando desde la ventana de su oficina un hermoso caballo blanco, y de pronto sintió algo en el ojo izquierdo, se lo cubrió con la mano, y perdió la visión sin dolor. [...] Ese defecto físico está traspuesto en el personaje de *La hojarasca*: el coronel es cojo⁷⁷.

Esta cojera no fue tampoco inventada. Era consecuencia de una bala recibida por el coronel en la guerra y de una posterior caída. Así lo relata en sus memorias *Vivir para contarla*:

Ése fue para mí el día memorable en que el médico lo examinó desnudo en la cama, palmo a palmo, y le preguntó qué era una vieja cicatriz de media pulgada que le descubrió en la ingle. —Fue un balazo en la guerra —dijo el abuelo. [...] Le recetó un bastón de carrito que terminó por ser una señal de identidad⁷⁸.

Todos estos rasgos físicos y apelativos fueron entonces trasladados al personaje que protagoniza una de las voces narradoras de *La hojarasca*. “Un calco minucioso” hasta tal punto que es difícil vislumbrar rasgo alguno impuesto por la ficción requerida por el género novelístico. Desde el primer capítulo de la novela la voz del niño-narrador nos pone ante un abuelo vetusto, cojo, portador de un bastón, y con cierta ceguera de un ojo. Una descripción física y real de su abuelo: “siguiendo a mi abuelo que tantea con el bastón a cada paso para no tropezar con las cosas (no ve bien en la penumbra, y cojea)”⁷⁹, y

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. pp. 90-91.

⁷⁹ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, op. cit. p. 7.

que se repiten en la voz de La madre: “trata de dar una vuelta sobre sí mismo, apoyado en el bastón, pero la pierna inútil le falla en la vuelta y está a punto de irse de bruces”⁸⁰ , para ser confirmada incluso por el mismo coronel en último lugar: “Sé que viene directamente hacia mí, y trato de girar rápidamente sobre mis talones, apoyado en el bastón, pero me falla la pierna enferma y me voy hacia adelante”⁸¹.

Además de estos rasgos físicos del abuelo asistimos en esta novela a la “transmigración” de hechos de otras personas de la vida del autor que atribuye y vierte en su personaje predilecto. En las memorias había relatado que su madre Luisa Santiago había sembrado flores en el patio de su casa para que no faltaran nunca en la tumba de su madre difunta:

La abuela Tranquilina Iguarán había muerto dos meses antes. [...]Luisa Santiago admiró siempre la pasión de su madre por las rosas rojas y le hizo un jardín en el fondo del patio para que nunca faltaran en su tumba⁸².

Pues este mismo hecho fue el proceder del abuelo de esta novela al perder a su primera esposa:

Mi padre pareció desesperado con la muerte de mi madre, dijo Meme. [...]Como había leído en un libro que cuando muere una persona amada debe sembrarse un jazminero para recordarla todas las noches, sembró la enredadera contra el muro del patio⁸³.

El prestigio social que el coronel-abuelo del escritor disfrutaba en su pueblo de Aracataca, no por lo que poseía sino por su condición de coronel de la guerra, y su antigüedad en el pueblo han sido también características del personaje de su novela. El coronel es el “vértice de la

⁸⁰ Ibid. p. 86.

⁸¹ Ibid. p. 90.

⁸² Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. 377.

⁸³ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, op. cit. p. 29.

pirámide social”⁸⁴ de Macondo. Esta autoridad y posición social lo ha llevado a desafiar el rencor de todos los habitantes de Macondo que negaban sepultura al doctor que se acababa de suicidar, y se comprometió a que éste descansase en una tumba. «Usted es un hombre respetable, coronel”⁸⁵ le decía muchas veces el alcalde del pueblo. Esta posición social afectó de lleno a la infancia del autor. El abuelo se posicionaba como contrario a la llegada de los forasteros al pueblo ya que contaminaban y corrompían su forma y estilo de vida. Por lo tanto cuando llegó Gabriel Eligio con sus intenciones de casarse con su hija fue rechazado categóricamente y humillado por su condición de ajeno al pueblo y de ser uno más de la hojarasca ahí arrojada. Las relaciones del abuelo y su yerno nunca fueron amenas desde entonces.

Para concluir, la inspiración del escritor en la persona de su abuelo en esta novela primeriza responde a la necesidad de encontrar una salida poética a este personaje que tanto ha marcado su infancia. Su condición de coronel lo acerca más a los proyectos del escritor lo que le convierte en su personaje más preferido, que volveremos a encontrar en casi lo totalidad de su obra literaria. En *La hojarasca* fue el espejo en que el autor refleja la decadencia económica y sobre todo moral de los habitantes de Macondo poseídos por el rencor y la amargura para con el doctor difunto. Un abuelo demasiado humano que se ve enfrentado a todo el pueblo. Y fue a través de él que el niño descubre la muerte y la degeneración moral del ser humano. Es una representación de esas imágenes e iniciaciones que protagonizó el abuelo en la infancia de su nieto.

1.3.4.3. Isabel

Como esta novela se estructura alrededor de tres voces narradoras –tres narradores cuyos monólogos describen y relatan la historia de la novela–, además del niño y el abuelo, Isabel es la otra protagonista. Se trata de la hija del coronel y madre del niño, que el

⁸⁴ Mario Vargas Llosa, *García Márquez, Historia de un deicidio*, op. cit. p. 113.

⁸⁵ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, op. cit. p. 16.

abuelo se vio obligado a llevar consigo para enterrar al médico. Esta figura femenina, independientemente de las inspiraciones que motivaron al autor para crearla, responde en primer lugar y como primera lectura a la visión del escritor acerca de la mujer en las sociedades latinoamericanas. Ese machismo del hombre en su trato con la mujer al que alude en sus memorias y ejemplifica con la figura de su abuelo:

La impresión que tengo hoy es que la casa con todo lo que tenía dentro sólo existía para él, pues era un matrimonio ejemplar del machismo en una sociedad matriarcal, en la que el hombre es rey absoluto de su casa⁸⁶.

Isabel entonces encarna en primer lugar la imagen que tiene el autor de su misma familia en la que prevalece el poder del patriarca sobre el género femenino. Esta idea explicada en sus memorias como hemos visto, se deduce en su novela de la sumisión de Isabel a las prerrogativas de su padre. Isabel no participa, sólo obedece a la orden de éste: “Cuando papá me dijo, hace un momento: «Tiene que acompañarme», lo primero que se me ocurrió era traer al niño para sentirme protegida”⁸⁷, incluso obligada a cumplir un cometido al que era completamente ajena: “Me ha obligado a participar de ese intolerable compromiso que debió de contraer mucho antes de que yo tuviera uso de razón”⁸⁸.

Aunque García Márquez había declarado a Plinio Apuleyo Mendoza que ningún personaje de sus novelas antes de *Crónica de una muerte anunciada* estaba inspirado en su madre: “Ninguno, antes de *Crónica de una muerte anunciada* está basado en mi madre”⁸⁹, en sus memorias, se contradice⁹⁰, y le ve un parecido a Isabel con su madre

⁸⁶ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 91.

⁸⁷ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, op. cit. p. 11.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Plinio Apuleyo Mendoza, y Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, op. cit. p. 24.

⁹⁰ Este hecho confirma las opiniones de Jacques Gilard acerca de las entrevistas que suele conceder el autor y su tendencia a dar falsos datos acerca de su obra y su vida, que después engendran errores de

Luisa Santiago. Así se refiere a los tres personajes principales de *La hojarasca*: “El abuelo de la novela no sería tuerto como el mío, pero era cojo; la madre absorta, pero inteligente, como la mía, y el niño inmóvil, asustado y pensativo, como lo fui siempre a su edad”⁹¹.

En efecto, además de este rasgo referido en sus memorias, la figura de Isabel, como prototipo de su madre, congrega una serie de hechos y acontecimientos a su alrededor que la hacen más cercana a Luisa Santiago, que lo que reconoce el propio autor. Para destacar dichos sucesos habrá que relacionarla con un personaje secundario en la novela, pero de mayor importancia para nuestro objetivo. Se trata de Martín, que por su parte representa nada más que al mismo Gabriel Eligio, padre de García Márquez. El hecho de relegarlo del círculo de los personajes principales de su novela connota una crítica del autor a su padre por fallar a su responsabilidad como padre y esposo, y dedicarse a sus fantasiosas ambiciones:

En Martín, Gabriel García Márquez funde la ambición, el despegue de la realidad que caracteriza a sus personajes masculinos. Martín se casa, forma una familia, pero no la defiende ni procura mantenerla. Sus instintos vagabundos lo alejan de su casa dejando a su mujer sin amparo⁹².

El cruce de las memorias y la novela nos permite situar a las parejas, Luisa Santiago/Gabriel Eligio, y Isabel/Martín en la realidad. La primera, sus padres reales, tal como lo relata en sus memorias se conoció en el velorio de un niño del pueblo: “Se habían encontrado en el velorio de un niño [...] Ella estaba cantando en el patio con sus amigas [...] De pronto, una voz de hombre se incorporó al coro. [...] «Vamos a

interpretación en quienes los toman al pie de la letra. El mismo García Márquez asegura en sus memorias que las entrevistas que no podía evitar deberían considerarse como parte de su obra de su ficción, o sea que no todo lo que dice es real.

⁹¹ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 400.

⁹² Vincenzo Bollettino, *Breve estudio de la novelística de García Márquez*, Madrid, Playor, 1973, p. 33.

casarnos con él»⁹³, mientras que el encuentro de la segunda en la novela, relatado por Isabel, fue de la siguiente manera:

Lo había conocido en febrero, en el velorio del niño Paloquemado. Varias muchachas cantábamos y batíamos palmas [...] Todavía Meme Orozco no había dejado de cantar, cuando nosotras batimos palmas y dijimos «vamos a casarnos con él»⁹⁴

Isabel recuerda algunos detalles más: “De pronto una voz masculina se había incorporado a las nuestras. Al principio era desconcertada y sin dirección”⁹⁵.

Una simple comparación de los dos fragmentos pertenecientes a las memorias y a la novela demuestra, en primer lugar, cómo el autor echa mano de la novela para escribir sus memorias, es decir el poco esfuerzo autobiográfico que encierran estas últimas. En segundo lugar, demuestra hasta qué punto se ha servido de parte de la historia de sus padres y de sus padres mismos como personajes para escribir su novela. El vocabulario empleado casi diluye las líneas entre su vida real y su ficción.

Un análisis de la pareja Isabel-Martín desde una perspectiva autobiográfica incluso psicológica tiene que partir de la infancia del autor. El hecho de haber pasado la mayor parte de su infancia con sus abuelos lo había privado del amor de su madre: “Se imaginaba a su madre ausente como un gran regazo indefinido en el que nunca se sentó”⁹⁶. Esta ausencia lo marcó para siempre y condicionó su relación con su madre, que califica de seria. Su presencia en *La hojarasca* como personaje principal cercano y protector de su hijo es un reencuentro con la madre perdida, una búsqueda del tiempo perdido y un intento de recuperar, quizás, lo irrecuperable. La culpa por esta situación, en la

⁹³ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 55.

⁹⁴ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, op. cit. pp. 52-53.

⁹⁵ *Ibíd.* p. 53.

⁹⁶ Luis Harss, *Los nuestros*, op. cit. p. 392.

que tuvo que vivir con sus abuelos en vez de su madre, sólo se atribuye al padre. En las memorias ya habíamos visto como el autor arremetía contra éste aunque intentaba de vez en cuando apaciguar su crítica. Aquí se erige de manera categórica como crítico mordaz, y ponía, en palabras de su madre, en cuestión este matrimonio desde sus inicios. La indecisión de la madre, que en la realidad no fue así, es un pronunciamiento del autor sobre este enlace que no debía haber tenido lugar:

Yo no sentía ninguna emoción ante la cercanía de mi boda. Seguía envuelta en esa nebulosa gris a través de la cual Martín venía, derecho y abstracto, moviendo los brazos al hablar, abotonando y desabotonando su saco de cuatro botones.⁹⁷

Consumado el enlace, Martín, el “marido veleta”⁹⁸ como lo describe Luis Harss abandona a su mujer y desaparece tras lo único que le interesaba, sus fantasiosos y siempre fallidos proyectos. El autor en su novela compadece, de manera indirecta, la situación de su madre. Reconstruye lo vivido a través de su madre que se refugió en la casa de sus padres tras el abandono de su marido, tal como lo abandonaron a él. No obstante, el único responsable de esto era su padre:

El coronel se ha vuelto a casar, y tiene de su segundo matrimonio una hija voluntariosa y enérgica, Isabel, que vive con él en el hogar ancestral después de haber sido abandonada por un marido veleta⁹⁹.

El carácter supersticioso del autor también se refleja en esta novela. El hecho de que la pareja se conociese en un velorio era un mal augurio de su futuro. Parece que lamenta que su madre no se hubiese

⁹⁷ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, op. cit. p. 63.

⁹⁸ Luis Harss, *Los nuestros*, p. cit. p. 394.

⁹⁹ *Ibidem*. Aquí parece que Luis Harss ha caído en una confusión. Isabel no era hija del coronel de su segundo matrimonio, sino del primero. En la novela vemos como una de las sirvientas de la casa, Meme, le habla a Isabel de su difunta madre y su parecido con ella. Además dice: “mi padre pareció desesperado con la muerte de mi madre, dijo Meme” creo que aquí se ve claramente la confusión de Luis Harss.

percatado de este dato para rechazar a su pretendiente y así ahorrarse el abandono y el desamor de su marido, y la separación de su primogénito. Una de las amigas de Isabel le preguntó y le comentó años después:

¿Y qué hubo del brujo de los cuatro botones? Y yo le respondí, a secas, porque sabía que ella lo sabía: «Se fue » Y Genoveva dijo: « ¿Y no te dejó más que este?» Y yo le dije que sí, que sólo me había dejado al niño. [...] y continuó, sin dejar de moverse, cacareando entre la pollada revuelta: «Y yo que estaba loca por él. Te juro que te lo habría quitado si no hubiera sido porque lo conocimos en el velorio de un niño. En ese tiempo era muy supersticiosa¹⁰⁰.

El coronel también toma parte en el asunto y califica, o por lo menos insinúa, a Martín de estafador. Se había acercado a su familia y a su hija sólo para cumplir sus objetivos, y no realmente por amor: “Han transcurrido nueve años pero no por ello tengo derecho a pensar que era un estafador. No tengo derecho a pensar que su matrimonio fue apenas una coartada para persuadirme de su buena fe”¹⁰¹. El coronel en el fondo sabe que fue engañado. Es consecuente con su error de haber confiado en un hombre astuto y oportunista, y resalta al final la única oposición y recelo demostrados por su segunda esposa que se negó a que Martín se instalara en su casa:

Pero ocho años de experiencia habían servido de algo. Martín habría ocupado el cuartito. Adelaida se opuso. Su oposición fue esta vez férrea, decidida, irrevocable. [...] Esta vez acepté sin vacilaciones su punto de vista [...] Si ambos nos equivocamos al confiar en Martín, corre como error compartido. No hay triunfo ni derrota para ninguno de los dos. Sin embargo, lo que venía después estaba más allá de nuestras fuerzas, era como los fenómenos atmosféricos

¹⁰⁰ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, op. cit. p. 82.

¹⁰¹ *Ibíd.* p. 71.

anunciados en el almanaque, que han de cumplirse fatalmente¹⁰².

La alusión a esta oposición demuestra loavenido que estaba el autor con el rechazo de sus abuelos a la relación de su hija con el telegrafista. Toda la crítica de los tres narradores de la novela va en la única dirección, la de señalar al esposo egoísta, y responden en última instancia a los pensamientos del autor que los maneja. La crítica se había percatado del mutismo y la marginación que rodean la figura paterna del autor. Nunca hablaba de él en sus entrevistas como lo hacía cuando evocaba a su abuelo y a su madre. Este silencio parece emanar de un trauma de infancia en que el autor no pudo estar y disfrutar el amor de sus padres. La responsabilidad de esta privación la atribuye el autor únicamente a la irresponsabilidad de su padre que debía haber sabido cómo proteger y unir a su familia. De ahí las críticas que le hace en sus memorias y en su primera novela.

Entre los personajes secundarios de *La hojarasca* figuran también conocidos de la vida del autor. Meme, concubina del médico y anterior sirvienta en la casa del coronel, fue inspirada en la vida real del escritor. En la novela conserva su nombre y su profesión como criada hasta que se fue a vivir en concubinato con el médico: “Yo había dejado de ver a Meme desde cuando salió de nuestra casa, pero la verdad es que ya no podría decir con exactitud cuándo vino a vivir a la esquina con el doctor”¹⁰³. Con ella aparecen los indios que estaban al servicio del abuelo desde su viaje de Barrancas a Aracataca: “Hemos venido mi abuelo, mamá y los cuatro guajiros que trabajan para mi abuelo”¹⁰⁴. Este “séquito” que acompañaba al coronel fue aludido en *Vivir para contarla* donde relataba García Márquez: “Llevaban a su servicio dos indios guajiros — Aliño y Apolinar— y una india —Meme—”¹⁰⁵.

¹⁰² Ibid. pp. 71-72.

¹⁰³ Ibid. p. 21.

¹⁰⁴ Ibid. p. 8.

¹⁰⁵ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 47.

Lo real autobiográfico en esta novela *La hojarasca* no termina en los espacios y personajes, sino que lo trasciende para abarcar también el tema central de la novela. No se ha servido de un tema ficticio en el que participan personajes inspirados de la realidad. El suicidio del médico también era un hecho real ocurrido en el pueblo cuando él vivía con sus abuelos. El personaje del médico fue reconstruido con rasgos pertenecientes a varias personas reales. En primer lugar, se trataba de un veterano de la primera guerra mundial cuyo oficio de médico le venía del doctor Alfredo Barboza, que tenía una consulta a pocos metros de la casa de los Márquez. Así recuerda este hecho en sus memorias:

Esto fue aún más evidente cuando pasamos frente a la casa donde vivió don Emilio, más conocido como el belga, un veterano de la primera guerra mundial [...] Y que un domingo de Pentecostés se puso a salvo de los tormentos de la memoria con un sahumero de cianuro de oro. Yo no tenía más de seis años, pero recuerdo como si hubiera sido ayer el revuelo que causó la noticia a las siete de la mañana.¹⁰⁶

Este suicidio en *La hojarasca* se ejecutó con una cuerda de la que se sirvió para poner fin a su vida: “Estos hombres descolgaron el cuerpo porque yo no podía permitir que permaneciera allí, colgado”¹⁰⁷. Poco tenía el suceso de ficción cuando se hace comparar con las memorias del autor. Recuerda que “el abuelo me llevó a rastras al taller del belga”¹⁰⁸, nada más saberse la noticia de su suicidio. El cuarto y el cadáver velado durante la media hora, en el que se desarrolla toda la historia de la novela, fueron recordados en sus memorias, y de ello deducimos la importancia del acontecimiento y el hecho de presenciarlo aunque sólo duró diez minutos:

¹⁰⁶ Ibid. p. 32.

¹⁰⁷ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, op. cit. p. 25.

¹⁰⁸ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 103.

La pequeña sala de recibo estaba en penumbra por las ventanas cerradas, pero la luz temprana del patio iluminaba el dormitorio, donde el alcalde con otros dos agentes esperaban al abuelo. Allí estaba el cadáver cubierto con una manta en un catre de campamento [...] Los trámites legales y los pormenores del entierro, resueltos deprisa por el abuelo, no duraron más de diez minutos. Para mí, sin embargo, fueron los diez minutos más impresionantes que habría de recordar en mi vida¹⁰⁹.

La hojarasca puede calificarse como la novela más realista de Gabriel García Márquez. Contrastarla con su autobiografía nos ha permitido ver hasta qué punto el autor ha recurrido a su vida y su entorno para escribirla. Así pues, los espacios, los personajes y el tema central de la novela provienen de las vivencias y traumas del escritor. Sus preocupaciones, su infancia: sus temores y sus privaciones, su madre y su matrimonio quedaron aquí esbozados en espera de una mayor explotación y desarrollo en las siguientes novelas. Su ideología y su compromiso literario con la situación sociopolítica de su país forman el telón de fondo de la novela. La ficción apenas ha podido tener un hueco en todo este panorama de realidades autobiográficas.

2. *El coronel no tiene quien le escriba*

2.1. Breve sinopsis

El título, *El coronel no tiene quien le escribe* casi resume el argumento de esta novela. Se trata de la historia de un viejo coronel, veterano de la guerra civil, cuyo nombre desconocemos, que espera una carta en la que se le anuncie la concesión de una pensión por su participación en la guerra. La espera dura quince años durante los cuales el coronel nunca deja de ir todos los viernes al puerto para ver si

¹⁰⁹ Ibid. p. 104.

llega su ansiada carta. Todos los viernes, el administrador de correos le repite la misma frustrante frase: el coronel no tiene quien le escriba.

La violencia política le costó la vida a su único hijo, acribillado por repartir información clandestina. Desde entonces, el protagonista y su esposa, enferma de asma están obligados a vivir al margen, sumidos en una agotadora pobreza que sufren a diario. Para sobrevivir, se vieron obligados a vender los pocos objetos de valor que tenían en la casa.

La ilusión del coronel de recibir su pensión a pesar de la larga espera, está sustentada por las esperanzas depositadas en el gallo de pelea heredado de su hijo Agustín. El coronel lo intentó vender, sin embargo, optó por esperar a que llegasen las peleas y poder ganar con ello mucho dinero.

No obstante, la terquedad y las ilusas esperanzas del protagonista se vieron truncadas por el racionalismo de su esposa. Ésta protesta por la larga y vana espera de la pensión y de las peleas de gallo, y sugiere la venta de éste para poder subsistir. El coronel, que no barajaba la posibilidad de que el gallo fuese vencido, sucumbe al asedio de las alegaciones y razones de su esposa. La pregunta “¿Dime, qué comemos?” parece poner fin al orgullo y a las ilusiones del coronel. Su respuesta, “mierda” resume su desesperación, resignación y entrega a su amarga realidad.

2.2. Concepción de la novela

Después de la publicación de *La hojarasca*, los amigos de García Márquez le reprocharon su falta de compromiso con la realidad sociopolítica del país. Adujeron que era una novela que “no denuncia, que no desenmascara nada”¹¹⁰, nada de lo que aquejaba y desangraba al país. Esta objeción hecha al autor y su novela primeriza lo lleva a reconsiderar aún más el objetivo de la novela. Pensó que debía escribir para reflejar la realidad de su país. Por ello, la concepción de *El coronel*

¹¹⁰ Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, op. cit. p. 75.

no tiene quien le escriba (*El coronel*, en adelante) fue condicionada por el deber, según afirma el autor, de “ocuparme de la realidad inmediata del país, apartándome un poco de mis ideas literarias iniciales”, y sigue explicando que *El coronel* junto con otros cuentos es un libro “inspirado en la realidad de Colombia”¹¹¹.

La concepción de la novela *El coronel*, según lo cuenta el mismo autor, está basada en una imagen como es el caso de toda su obra. En su conversación con Plinio Apuleyo Mendoza García Márquez afirma que “El punto de partida de *El coronel* es la imagen de un hombre esperando una lancha en el mercado de Barranquilla”¹¹². Esta posible imagen, real o forzada, es el hilo conductor que enlaza una historia ajena, la de este extraño esperando la lancha, con la realidad del propio autor. Su afirmación “yo no podría escribir una historia que no sea basada exclusivamente en experiencias personales”¹¹³ es lo que vamos a descifrar en esta novela. Separaremos lo real, sea personal o colectivo, de lo ficticio, destacando así el “saqueo” que hace el autor de su propia realidad en ella.

2.3. El realismo inmediato

Con este título entendemos el uso de la realidad más cercana al autor en su ficción. Puede ser la suya propia o la de su familia. Por ello, vamos a empezar por destacar un posible dato biográfico patente en el título de la novela. La historia del viejo coronel que espera en vano su pensión y los paralelismos que pueda guardar con la historia del abuelo materno del autor, el coronel Nicolás Márquez, teniendo en cuenta las claves propuestas en *Vivir para contarla*.

En sus memorias, García Márquez explica cómo ha concebido su novela *El coronel*. El tema de la pensión de su abuelo siempre lo ha

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Ibid. p. 35.

¹¹³ Gabriel García Márquez, y Mario Vargas Llosa, *La novela en América Latina: diálogo*, op. cit. pp. 9-10. En Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, op. cit. p. 88.

tentado como tema literario, sin embargo, fue la figura de otro coronel la que le inspiró a la hora de escribirla:

Conocí al coronel Clemente Escalona, que desde el primer día me impresionó por su dignidad y su porte de patriarca a la antigua. [...] Desde muy joven me había perseguido el tema de las angustias y el decoro con el que mis abuelos esperaron hasta el fin de sus largos años la pensión de veterano. Sin embargo, cuatro años después, cuando por fin escribía el libro en un viejo hotel de París, la imagen que tuve siempre en la memoria no era la de mi abuelo, sino la de don Clemente Escalona, como la repetición física del coronel que no tenía quien le escribiera¹¹⁴.

Sea una versión u otra, el punto de partida para escribir esta novela es un hecho real. El autor parece ser dispuesto a desplazar la realidad más personal y más probable, la de su propio abuelo, hacia otra imagen menos personal. El deseo de diversificar y desplazar sus fuentes de inspiración está detrás de estas matizaciones en sus memorias. Ya hemos visto, en otras ocasiones, cómo el autor se deleita dando versiones varias sobre su vida y su obra a fin de despistar y crear enigmas sobre esta última. Pero, cabría preguntar cómo el autor puede permitirse el cambio de la figura de su abuelo por otra cuando sabemos que siempre ha sido su personaje preferido y se empeña en elevarlo a una categoría de mito.

Este desplazamiento no afecta la esencia de la historia. En una primera lectura, un primer cruce de la biografía del autor y el tema tratado en la novela nos lleva a establecer paralelismos entre lo ficcional y lo real en esta novela. García Márquez rememora en *Vivir para contarla* el tema de las pensiones, las diligencias llevadas a cabo por su abuelo y las ilusiones que el cobro de dicha jubilación generó en la familia:

¹¹⁴ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 448.

Desde que se promulgó la ley de pensiones de guerra llenó los requisitos para obtener la suya, y tanto él como su esposa y sus herederos más cercanos siguieron esperándola hasta la muerte¹¹⁵.

El coronel reunió todo lo que probaba su participación en la guerra de los Mil Días, y pasó sus días esperando la llegada de la carta de aviso de la concesión de su jubilación. Así hablaba el autor de cuán importante era esta palabra y de su irrupción en la casa familiar:

Había entrado en la casa antes de mi nacimiento, cuando el gobierno estableció las pensiones para los veteranos de la guerra de los Mil Días. El abuelo en persona compuso el expediente, aun con exceso de testimonios jurados y documentos probatorios, y los llevó él mismo a Santa Marta para firmar el protocolo de la entrega. De acuerdo con los cálculos menos alegres, era una cantidad bastante para él y sus descendientes hasta la segunda generación. «No se preocupen —nos decía la abuela—, la plata de la jubilación ha de alcanzar para todo.» El correo, que nunca fue algo urgente en la familia, se convirtió entonces en un enviado de la Divina Providencia¹¹⁶.

La jubilación entonces era un tema cotidiano entre los familiares del autor. Se había convertido en una angustia para los abuelos, que esperaron la llegada de este auxilio económico, hartos deseados, hasta sus últimos respiros.

A partir de aquí, podemos tender lazos con el título elegido por el autor para su novela. Resume de manera concisa lo relatado en las memorias: el coronel Nicolás Márquez no tiene quien le escriba para darle una respuesta a su solicitud. También, y de la misma manera resume el contenido de la novela: el viejo coronel, veterano de la guerra

¹¹⁵ *Ibíd.* p. 89.

¹¹⁶ *Ibíd.*

civil y cuyo nombre no precisaba el autor, no tiene quien le escriba para acabar con la larga y agónica espera de la jubilación.

Las diferentes críticas de *El coronel* establecen en primer lugar, y tal como lo explica el autor colombiano en sus memorias, una relación entre el tema tratado y la vida personal del escritor. Es muy evidente la transposición poética que hace aquí de su vida, precisamente la de sus abuelos y su prometida jubilación.

Vargas Llosa alude al “saqueo” de los sucesos reales en las novelas de García Márquez, y cómo su abuelo y sus recuerdos, sus penurias y sus heroísmos poblaron el imaginario lugar de Macondo. La historia del coronel y su quimérica pensión “vino a calzar en un viejo recuerdo de infancia: la figura del abuelo. El anciano que espera sería un coronel, sobreviviente de la guerra civil, que aguarda su reconocimiento de servicios”¹¹⁷.

Gerald Martín por su parte se refiere a las diferentes fuentes que inspiraron esta novela. Además de la imagen del hombre que contempla las barcas en el mercado de pescados de Barranquilla, que, según García Márquez, fue la idea que desencadenó la escritura de *El coronel*, estaba en segundo lugar “el recuerdo personal de su abuelo esperando su pensión por la guerra de los Mil Días”¹¹⁸.

En la novela *El coronel* asistimos a la historia de la pareja de ancianos asediados por la soledad y la pobreza. Su única esperanza es la de recibir una prometida pensión en su calidad de veterano de la guerra civil. Todos los viernes acude a la espera de la llegada de la lancha de correo en el puerto del pueblo:

- Cuál es el apuro de salir a la calle- preguntó (su esposa).
- El correo.

¹¹⁷ Mario Vargas Llosa, op. cit. p. 111.

¹¹⁸ Gerald Martín, *Gabriel García Márquez, una vida*, op. cit. p. 247.

«Se me había olvidado que hoy es viernes», comentó ella de regreso al cuarto¹¹⁹.

Sin embargo, la puntualidad del viejo coronel, su orgullo y sus ilusiones se dan de bruces con la permanente e invariable respuesta del administrador de correo:

El administrador no levantó la cabeza.

–Nada para el coronel- dijo.

El coronel se sintió avergonzado.

–no esperaba nada- mintió. Volvió hacia el médico una mirada enteramente infantil- Yo no tengo quien me escriba¹²⁰.

Lo que había prometido el gobierno a los veteranos de guerra después de firmar el tratado de paz de Neerlandia, se había esfumado desde hace cinco años. El coronel se percató de ello al leer los periódicos que le prestó el médico del pueblo:

–No dicen nada de los veteranos- preguntó (su esposa)

–Nada- dijo el coronel. Apagó la lámpara antes de meterse en la hamaca-. Al principio por lo menos publicaban la lista de los nuevos pensionados. Pero hace cinco años que no dicen nada¹²¹.

El drama de la pareja agravado por la soledad y el hambre lleva a la mujer del coronel a perder toda la ilusión en la posibilidad de recibir la anhelada pensión. Ella “no pierde nunca de vista la realidad”¹²², por ello su sensatez choca con las ilusiones exageradas de su marido, que no permite que la desesperación se escabulla a sus ánimos a pesar de los largos quince años de espera:

¹¹⁹ Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, Barcelona, Plaza & Janes, 1976, p. 21.

¹²⁰ *Ibid.* p. 24.

¹²¹ *Ibid.* p. 26.

¹²² Vincenzo Bollettino, *Breve estudio de la novelística de García Márquez*, op. cit. p. 56.

El viernes siguiente volvió a las lanchas. Y como todos los viernes regresó a su casa sin la carta esperada. «Ya hemos cumplido con esperar», le dijo esa noche su mujer. «Se necesita tener esa paciencia de buey que tú tienes para esperar una carta durante quince años.»¹²³

En estos cuatro fragmentos se ve como la novela gira en torno del tema de la pensión que espera el coronel y su esposa. A parte de cualquier simbolismo político y social que quiera transmitir el autor, la historia escogida para su novela no es difícil de conectar con la vida de su abuelo materno, el coronel Nicolás Márquez. El compromiso del autor colombiano con las circunstancias sociopolíticas motiva esta novela, por eso ha optado por partir de hechos personales para demostrar el impacto de la violencia, corrupción y despotismo en las personas que la padecen a diario¹²⁴.

2.4. García Márquez no tiene quien le escriba

La casualidad quiere que la historia del abuelo esperando la llegada del correo tenga, muchos años después, una versión paralela en la vida de su nieto. En diciembre de 1955 García Márquez decide instalarse en París. Sus únicos ingresos eran los cheques que le mandaba desde Colombia el periódico *El Espectador* por sus reportajes como corresponsal en Europa. Para sorpresa del joven periodista, dicho periódico no pudo sobrevivir a la férrea censura del gobierno conservador de Rojas Pinilla, que ordenó su cierre. Este ingrato suceso fue un varapalo para las aspiraciones del escritor colombiano. Los cheques dejaron de llegar y empezaron sus problemas económicos. No

¹²³ Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, op. cit. p. 42.

¹²⁴ Para García Márquez, una novela comprometida con la coyuntura colombiana no es un “exhaustivo inventario de los decapitados, los castrados, las mujeres violadas, los sexos esparcidos y las tripas sacadas, y la descripción minuciosa de la crueldad con que se cometieron esos crímenes”. Para él, una novela comprometida con la realidad del país está basada en los vivos y en la magnitud de la tragedia en sus vidas: “La novela [...] estaba en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas”. *El coronel* viene a ejemplificar esta visión del autor. Citas: Gabriel García Márquez, *De Europa y América, 1955-1960, obra periodística 3*, Barcelona, Mondadori, 1992. p. 647.

podía pagar la habitación del hotel donde se hospedaba. La dueña lo puso en la buhardilla, mientras aumentaba su deuda con ella. En estas circunstancias estaba escribiendo *El coronel*. En una entrevista, el escritor afirma que esta novela encierra su historia personal de cuando estaba parado en París esperando todos los días la llegada de su cheque de Colombia. Relataba como bajaba desde su buhardilla donde se encerraba a escribir, hasta la recepción para ver si había llegado su correo. La escena se repetía tanto que el conserje le hacía seña de que no había nada para él antes de que llegase abajo, y volvía a subir¹²⁵. García Márquez es consciente del uso de su vida personal en sus novelas y no lo niega. Este tipo de afirmaciones se repiten en sus conversaciones y entrevistas como en el caso que reproduzco a continuación y que alude a la novela que aquí tratamos:

-[...] ¿Qué importancia tienen en tu obra lo imaginario y la experiencia personal?

-El origen de todos mis relatos es siempre una imagen simple. [...] De *El coronel* no tiene quien le escriba lo primero que vi fue al hombre, contemplando las barcas en el mercado de pescados de Barranquilla; muchos años después, en París, me encontré yo mismo en una situación de espera angustiosa y me identifiqué con el recuerdo de aquel hombre: entonces comprendí lo que sentía mientras esperaba¹²⁶.

Vistas estas declaraciones, la novela *El coronel*, además del antecedente de la pensión del abuelo, es una novela que escribe al mismo tiempo que se desarrolla su historia. Mientras vivía en París, y esperaba la llegada de su cheque, plasmaba en vivo su experiencia

¹²⁵ “La escritura embrujada, «Entrevista a García Márquez»”. [En línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=5P-g9ghBloI>

¹²⁶ Armando Durán, “Conversaciones con GGM”, *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, Septiembre 1968. En, Alfonso Rentería Mantilla, *García Márquez habla de García Márquez*, Bogotá, Rentería editores LTDA. 1979, p. 34.

diaria con la espera y la necesidad tal como lo hacía todos los viernes el protagonista de la novela.

En *Vivir para contarla*, el autor no se olvida de asociar estos hechos personales de su estancia en París y la historia de *El coronel*:

La escribí en un hotel de estudiantes de la rue Cujas, en el Barrio Latino de París, a cien metros del boulevard Saint Michel, mientras los días pasaban sin misericordia a la espera de un cheque que nunca llegó¹²⁷.

2.5. Entre la espera y, el amor y el hambre: una historia silenciada

Además de lo reconocido por el autor como vivencias personales volcadas en los personajes principales de su novela, hay otros aspectos de esta vida que el escritor no pregonaba con el mismo entusiasmo. La novela autobiográfica es definida como una elaboración ficticia de sucesos reales del autor, que el lector puede advertir sin que haya un pacto que establezca dicho parecido. El autor puede, en caso de que se le plantee el parecido entre su novela y su vida real, negar los hechos.

En el caso de la novela que nos ocupa, *El coronel*, García Márquez parece haber eternizado las circunstancias que han rodeado uno de sus “romances más feroces”¹²⁸ durante su estancia en París. Ya no se trata sólo de su espera del cheque, que se ha poetizado en el viejo coronel esperando su pensión, sino de la totalidad de la historia. La pareja de ancianos estragados por la soledad, la espera y el hambre puede escenificar la misma situación del autor junto con su pareja Tachia Quintana. El escritor no ha sido elocuente para con esta fase de su vida. Dasso Saldivar ha hecho una referencia a este episodio sin relacionarlo directamente con esta obra del autor. Sin embargo, Gerald

¹²⁷ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 253.

¹²⁸ Alejandra De Vengoechea, “Plinio Apuleyo, amigo de García Márquez: «En la vida Gabo lo decidí todo»”, (Entrevista), *ABC*, 19 de abril de 2014. [En línea]: <http://www.abc.es/cultura/libros/20140419/abci-vida-gabo-decidio-todo-201404181841.html>

Martín ha insistido en hurgar en estos acontecimientos y, a pesar de topar con el silencio absoluto de García Márquez, concluye con lo siguiente:

Sin embargo, lo que García Márquez nunca ha reconocido es que *El coronel no tiene quien le escriba* estaba basada –en último lugar, aunque de manera más directa– en el drama que Tachia y él vivieron en aquél período, con la crisis de Suez como telón de fondo político tanto de sus vidas como de la novela¹²⁹.

El drama al que alude Gerald Martín es el conjunto de las penurias a las que García Márquez, junto con su novia, tuvo que hacer frente mientras escribía *El coronel*. La pobreza y el hambre los asedió y terminaría por enturbiar su relación. La terquedad del autor y su negación a dedicarse a trabajar descuidando su novela, hizo que Tachia se encargase de mantenerlo. En una de sus entrevistas parece querer dejar constancia de esta deuda con el escritor a pesar de su intento de modestia:

Inicialmente tenía el cargo de corresponsal y vivía en su hotelito, pero cerraron *El Espectador* y a partir de ahí ya no tuvo nada. Él dice que gracias a mí sobrevivió. Yo siempre le digo que no es así, porque de no haber sido yo habría sido algún compatriota. El caso es que compartíamos la pobreza y los sinsabores¹³⁰.

En otra entrevista, la protagonista de este romance sigue dando claves interpretativas de la realidad saqueada en esta novela donde el hambre y la escasez son una constancia:

Él llamaba a mis sopas *soupe à la rigolade* (sopa a la broma), porque yo le ponía cualquier cosa para que supiera

¹²⁹ Gerald Martín, *Gabriel García Márquez, una vida*, op. cit. p. 247.

¹³⁰ Margarita Vidal, “Entrevista a Tachia (amante de Gabo y Blas de Otero)”, [En línea]: <http://www.latertuliadelagranja.com/?q=book/export/html/241>

a algo, que es lo mismo que le pasa a la esposa del coronel: no sabe qué echar al puchero, mientras él espera la pensión, que es también lo que le sucedía al pobre Gabriel, que se la pasaba esperando un cheque que nunca llegaba. Incluso, en un momento dado, llevamos su máquina de escribir al Monte piedad, o sea, al empeño¹³¹.

La transposición poética de esta realidad, de la escasez y del hambre se hace evidente nada más empezar la lectura de *El coronel*. El narrador nos sitúa ante una de las manifestaciones de la pobreza agotadora que sufría el coronel y su esposa:

El coronel destapó el tarro del café y comprobó que no había más de una cucharadita. Retiró la olla del fogón, vertió la mitad del agua en el piso de tierra, y con un cuchillo raspó el interior del tarro sobre la olla hasta cuando se desprendieron las últimas raspaduras del polvo de café revueltas con óxido de lata¹³².

No había para los dos. El narrador lleva a los extremos el drama de la pareja acuciada por la enfermedad. El coronel tuvo que fingir que había suficiente café para ambos:

Su esposa levantó el mosquitero cuando lo vio entrar al dormitorio con el café. Esa noche había sufrido una crisis de asma y ahora atravesaba por un estado de sopor. Pero se incorporó para recibir la taza. -Y tú- dijo.
-Ya tomé -mintió el coronel-. Todavía quedaba una cucharada grande¹³³.

La solidaridad de la pareja ante las dificultades, pronto se vio truncada por el hartazgo de la esposa. El coronel se empeña en esperar

¹³¹ Melissa Serrato Ramírez, “Tachia Quintana, el amor parisino de Gabo”, *Revista Diners*, 14 de mayo de 2014. [En línea]: http://revistadiners.com.co/actualidad/15060_para-mi-siempre-fue-gabriel-tachia-quintana/

¹³² Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, op. cit. p. 5.

¹³³ *Ibíd.* p. 6.

la imposible pensión, y se atiene a guardar el gallo de pelea cuya venta les hubiese aportado un dinero suficiente para sobrevivir muchos meses: «Y mientras tanto qué comemos», preguntó, y agarró al coronel por el cuello de la franela. Lo sacudió con energía. –Dime, qué comemos»¹³⁴. Esta escenificación ficcional del hartazgo de la esposa y la terquedad del marido, tiene su “parecido” en la pareja García Márquez y Tachia Quintana. Ésta le había reprochado a aquél su empecinamiento en escribir su novela mientras carecían de lo más básico. García Márquez, que había luchado desde pequeño por escribir, no podía sacrificar bajo ningún concepto su vocación. Dasso Saldivar hace una referencia a estos desacuerdos en la pareja y alude a Tachia como sigue:

Con «el general», como la apodaban sus amigos, García Márquez encontró afecto, comida y un techo regalado, [...] A pesar de la diferencia de caracteres, el primer tropiezo serio se produjo cuando la vasca cometió la ligereza de reprocharle que por qué, en vez de dedicarse a escribir novelas que no se vendían, no se ocupaba en algún otro oficio más lucrativo. Para un escritor tan empecinado como él, el reproche tuvo un efecto pernicioso, y desde aquel día le fue cada vez más difícil aceptar su generoso mecenazgo¹³⁵.

La pobreza y la escasez, que son el telón de fondo de esta novela, no sólo es algo sufrido por el autor en su hotel de Flandre de Paris, o en la pequeña habitación de Tachia Quintana en la Rue d'Assas, sino casi podemos considerar el hambre como el aliado incondicional, la sombra que nunca se ha separado de García Márquez desde que abandonó la casa de sus abuelos. Tal como lo habíamos visto en sus memorias, padeció sus estragos con su madre y hermanos en Barranquilla.

¹³⁴ Ibid. p. 121.

¹³⁵ Dasso Saldivar, *García Márquez, el viaje a la semilla*, op. cit. p. 350.

Abandonados por su padre, su madre hace juegos malabares para asegurar las comidas básicas de sus hijos:

La pobreza de mis padres en Barranquilla, por el contrario, era agotadora. [...]En los peores momentos se reía (su madre) de sus propios recursos providenciales. Como la vez en que compró una rodilla de buey y la hirvió día tras día para el caldo cotidiano cada vez más aguado, hasta que ya no dio para más¹³⁶.

Y a veces, la situación roza la desesperación: “—Ay, Gabriel —dijo mi madre—, mira cómo me has dejado con este cuadro de hijos, que varias veces hemos llegado a no comer”¹³⁷.

Como conclusión, podemos decir que cuando se le ha pedido a García Márquez un mayor compromiso con la situación sociopolítica de su país, echa la vista hacia el mundo de su infancia, adolescencia y de su vida personal en París, y se da cuenta de que no había realidad más real, ni reflejo más pertinente de las penurias de sus compatriotas, que su propia vida. De ella parte para defender, denunciar y reivindicar una sociedad más justa.

2.6. Espacio y personajes

2.6.1. Espacio

Cuando hemos asistido al nacimiento del mundo imaginario de Macondo en su primera novela *La hojarasca*, en *El coronel* el espacio elegido por García Márquez parece responder al afán realista que condicionó desde el principio esta novela. La historia se desarrolla en un lugar sin nombre llamado “el pueblo”. El autor se ha empeñado en distinguirlo, no sólo nominalmente de Macondo, sino también físicamente. A diferencia de este último, en el que los trenes servían de conexión con el mundo exterior, la seña diferenciadora del anónimo

¹³⁶ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p.156.

¹³⁷ *Ibid.* p. 165.

pueblo es su puerto donde el coronel esperaba todos los viernes su carta.

El hecho de no asignar ningún nombre al pueblo, responde al objetivo del autor de acercar más el escenario del desarrollo de su trama a un espacio real que ficticio. García Márquez opta por desmarcarlo de su mundo imaginario de Macondo. En una entrevista el propio autor explica:

En *El coronel no tiene quien le escriba*, se dice la fecha y la hora en que este hombre salió de Macondo porque el olor a banano le descomponía los intestinos y se fue a vivir a otro pueblo, que es un pueblo completamente distinto de Macondo; un pueblo que no tiene ferrocarril, que tiene un río sucio y crecido por donde llega una lancha todos los viernes¹³⁸.

Vargas Llosa sitúa el pueblo de *El coronel* en Sucre. Un pequeño pueblo con el que se había familiarizado el escritor en su infancia y juventud. Era donde pasaba sus vacaciones con su familia y donde pasó tres meses de convalecencia por la pulmonía que contrajo en Cartagena: “el modelo real del «pueblo» es otro lugar al que está ligada la infancia de García Márquez, Sucre, donde pasaba las vacaciones cuando era escolar”¹³⁹.

En la novela, el autor esparce indicios que pueden corroborar esta interpretación real del espacio ficticio. Describe como en el pueblo el cura se encarga de autorizar las películas proyectadas en el cine local mediante campanadas:

Un poco después de las siete, sonaron en la torre las campanadas de la censura cinematográfica. El padre Ángel utilizaba ese medio para divulgar la calificación moral de la

¹³⁸ Ernesto González Bermejo, “Ahora doscientos años de soledad”, *Revista Triunfo*, Madrid, Noviembre 1971. En: Alfonso Rentería Mantilla, *García Márquez habla de García Márquez*, op. cit. p. 52.

¹³⁹ Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, op. cit. p. 105.

película de acuerdo con la lista clasificada que recibía todos los meses por correo¹⁴⁰.

Los que no obedecían su censura moral los apuntaba para ser sancionados: “Sentado a la puerta de su despacho el padre Ángel vigilaba el ingreso para saber quiénes asistían al espectáculo a pesar de sus doce advertencias”¹⁴¹.

A este mismo ambiente nos traslada el autor en sus memorias *Vivir para contarla* al describir la vida en el pueblo de Sucre. Vemos cómo el contenido de las dos citas novelísticas arriba mencionadas fue inspirado por hechos reales y apenas sometidos a cambios:

En el centro de aquel mundo, la iglesia parroquial, en la plaza mayor de Sucre, era una versión de bolsillo de la catedral de Colonia, copiada de memoria por un párroco español doblado de arquitecto. El manejo del poder era inmediato y absoluto. Todas las noches, después del rosario, daban en la torre de la iglesia las campanadas correspondientes a la calificación moral de la película anunciada en el cine contiguo, de acuerdo con el catálogo de la Oficina Católica para el Cine. Un misionero de turno, sentado en la puerta de su despacho, vigilaba el ingreso al teatro desde la acera de enfrente, para sancionar a los infractores¹⁴².

El anónimo pueblo de *El coronel*, entonces es una transposición poética de Sucre. Un lugar donde el autor ha vivido de manera intermitente con su familia y donde fue testigo de ciertas manifestaciones de la violencia social. Éstas se convirtieron en temas para otras novelas como la *Mala hora* y *Crónica de una muerte anunciada*, que estudiaremos más adelante.

¹⁴⁰ Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, op. cit. p. 25.

¹⁴¹ *Ibid.* p. 77.

¹⁴² Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 171.

2.6.2. Personajes

La figura del coronel, que ya había usado el autor como uno de los protagonistas de *La hojarasca*, vuelve a protagonizar la historia de la novela que aquí nos ocupa. Sin embargo, aquí selecciona rasgos y facetas diferentes. En *La hojarasca* el coronel era una figura que ocupaba el vértice de la pirámide social por su condición de coronel de guerra. En *El coronel*, el protagonista es una persona que vive al margen de la sociedad, humillado y asediado por la pobreza y el hambre. El autor vuelca en él los estragos de una política injusta y de una burocracia agobiante.

Aunque ya habíamos dicho que la figura que inspiraba este personaje es el propio abuelo del autor, su carácter de terco, constante e inamovible tal como le reprochaba su esposa en la novela: “eres caprichoso, terco y desconsiderado”¹⁴³ son idénticos a los del propio autor. Son los mismo reproches que le hacía su amante en París. Su madre le cuestionó su terquedad al rechazar seguir estudiando y empeñarse en aprender a escribir por sus propios medios. El mismo carácter lo ayudó a superar su pobreza en Barranquilla y en París. El gallo encarna la ilusión del protagonista de la novela, y escribir es la vocación de García Márquez, y con la misma determinación con la que afronta el coronel las instigaciones de su esposa a vender el gallo: “el gallo no se vende”¹⁴⁴, el mismo escritor hizo frente, en su momento a todas las críticas que lo quisieron disuadir de su abandono de la universidad: “comerás papel” le advirtió su padre.

Los personajes femeninos de García Márquez responden a la percepción que tiene de la mujer. Su experiencia, sus recuerdos de infancia están detrás de la constitución de estas ideas. Considera a la mujer como un ser racional que actúa como contrapunto de las fantasías e ilusiones del hombre. Parte, sin duda, de las figuras de su abuela y su madre que han sufrido, la segunda más que la primera, la

¹⁴³ Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, op. cit. p. 116.

¹⁴⁴ *Ibíd.* p. 112.

falta de compromiso de sus respectivos maridos. A esta situación se refiere Vincenzo Bollettino:

Las mujeres en Gabriel García Márquez son sufridas; padecen a causa de las ilusiones de sus maridos que se construyen castillos en el aire. Ellas son las que tienen el poder de dar vida a lo que está para morir.¹⁴⁵

Antes de buscar estas líneas características del personaje femenino en la novela *El coronel*, las memorias del autor demuestran como la mujer, en este caso su madre, se convierte en el sustento económico de la casa en el momento en que el marido se pierde detrás de sus quiméricos proyectos: “—Ay, Gabriel —dijo mi madre—, mira cómo me has dejado con este cuadro de hijos, que varias veces hemos llegado a no comer”¹⁴⁶, lo mismo es el caso de su abuela que en los peores momentos de la decadencia de la economía familiar, se reinventa para que puedan subsistir: “Costaba trabajo creer que la abuela Mina, con sus mujeres despistadas, fuera el sostén económico de la casa cuando empezaron a fallar los recursos”¹⁴⁷.

Así pues, esta imagen de la mujer sufrida y realista se traslada a la ficción de García Márquez. Por lo tanto, vemos como la esposa del coronel despliega sus habilidades para subsistir: “Con su asombrosa habilidad para componer, zurcir y remendar, ella parecía haber descubierto la clave para sostener la economía doméstica en el vacío”¹⁴⁸. Se retrata como mujer que no pierde de vista la realidad. Su realismo se contrapone a las ilusiones irrealizables de su esposo. “La ilusión no se come”¹⁴⁹, así pone fin a los proyectos infundados de éste, y sigue explicando:

¹⁴⁵ Vincenzo Bollettino, *Breve estudio de la novelística de García Márquez*, op. cit. p. 56.

¹⁴⁶ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 165.

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 88.

¹⁴⁸ Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, op. cit. p. 37.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 76.

-Estoy cansada –dijo la mujer-. Los hombres no se dan cuenta de los problemas de la casa. Varias veces he puesto la olla a hervir piedras para que los vecinos no sepan que tenemos muchos días sin poner la olla¹⁵⁰.

Las raíces reales de esta percepción, aunque ya habíamos dicho que fue inspirada por la abuela y la madre del autor, pueden considerarse como un trauma generado en la personalidad del escritor por la intransigencia y la irresponsabilidad de su padre. Es importante recordar que García Márquez nunca habla de él, y nunca le ha reconocido alguna influencia positiva en su carrera y vocación de escritor. De lo que el padre se quejaó siempre, sobre todo desde que su hijo consiguió fama y gloria.

Además del coronel y su esposa, en la novela hace un guiño a sus amigos de Barranquilla. Un gesto de reconocimiento hacia un grupo que lo ayudó a integrarse en el círculo de periodistas e intelectuales de la ciudad, y a afrontar sus primeros tropiezos literarios con el rechazo de la publicación de su primera novela *La hojarasca*. Los traslada a la ficción con sus nombres reales. Así encontramos a Alfonso, Germán y Álvaro como amigos de Agustín, hijo del coronel. En su estudio de la influencia de dicho grupo sobre la trayectoria del autor, Jacques Gilard alude a esta presencia: “Del grupo de Barranquilla aparecen datos en las obras de García Márquez. Están los personajes de Alfonso, Álvaro y German, dependientes de la sastrería del pueblo en *El coronel no tiene quien le escriba*”¹⁵¹. En sus memorias también están presentes y les ha dedicado extensas páginas, de las cuales elegimos la siguiente citación como modo de presentación:

Tres del grupo original se distinguían por su independencia y el poder de sus vocaciones: Germán Vargas, Alfonso

¹⁵⁰ Ibid. p. 80.

¹⁵¹ Jacques Gilard, “El grupo de Barranquilla”, *Revista iberoamericana*, Université de Toulouse- le Mirail. [En línea]
<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/3978/4146>

Fuenmayor y Álvaro Cepeda Samudio. Teníamos tantas cosas en común que se decía de mala leche que éramos hijos de un mismo padre¹⁵².

3. La mala hora

3.1. La gestación de la novela

En principio, el proyecto de su segunda novela consistía en retomar la historia de los pasquines, que habían tenido en vilo a los habitantes de Sucre. Era un recuerdo de la infancia del autor, cuando pasaba sus vacaciones en la casa de sus padres en ese pueblo. Sin embargo, el desarrollo de la nueva historia se complica y se sale del tema central. Un personaje secundario- el coronel- y su anécdota cobran fuerza, y obligan al autor a aplazar el tema de los pasquines para dar salida a la historia del coronel. Vargas Llosa explica este episodio como sigue:

La historia de los pasquines seguía creciendo, ramificándose en historias que muchas veces se apartaban del asunto central. Uno de los personajes, sobre todo, concebido originalmente como una figura menor, comenzó a cobrar una personalidad vigorosa y su situación a perfilarse como un episodio autónomo: un viejo coronel, veterano de la guerra civil, que espera eternamente una jubilación, que soporta la miseria con dignidad y que ha heredado un gallo de lidia de su hijo asesinado. «La historia del coronel y su gallo se me sale de la novela», le confesó García Márquez a Plinio¹⁵³.

El escritor colombiano separa los dos argumentos. Escribe en primer lugar la novela de *El coronel*, para volver después a escribir sobre el tema de los pasquines. En 1961 la novela ganó el Premio

¹⁵² Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 117.

¹⁵³ Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, op. cit. p. 47.

Literario Esso. Pero antes, lo obligaron a cambiar el título original *Este pueblo de mierda* por el actual *La mala hora*. En sus memorias explica cómo desautorizó la primera publicación a causa de los cambios introducidos por la editorial madrileña en nombre de la pureza del lenguaje: “Descubrí que el libro escrito en mi lengua de indio había sido doblado —como las películas de entonces— al más puro dialecto de Madrid”¹⁵⁴. Y advierte que la primera y verdadera publicación es la de la editorial Era de México.

Los trazos reales que dieron lugar a esta novela, entonces, tal como lo hemos adelantado arriba son los episodios de la violencia social vividos por el autor en Sucre. En el siguiente capítulo veremos las circunstancias y las dimensiones reales del tema tratado.

3.2. Violencia social: la realidad de los pasquines

La mala hora es una continuación de la segunda novela *El coronel*. En ella asistimos al desarrollo de temas, personajes y espacios apenas esbozados en la anterior. García Márquez defiende este carácter progresivo en su obra (frente a la reiteración de temas):

Al principio me parecía un poco injusto que mi obra se conociera al revés. Porque sí, la impresión que puede darles a los lectores, después de conocer *Cien años de soledad*, es que están leyendo trabajos previos, pero si hubieran leído por su orden, lo que se ve es una progresión, una búsqueda a través de todos los libros¹⁵⁵.

Las dos novelas comparten las mismas líneas de análisis de una situación social caracterizada por el despotismo, injusticia y crimen. García Márquez había vivido en primera línea los disturbios resultantes del asesinato del líder liberal Eliécer Gaitán en 1948. La magnitud del drama vivido y los interminables episodios de violencia que arrasaron el

¹⁵⁴ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 255.

¹⁵⁵ Ernesto González Bemejo, “Ahora doscientos años de soledad”, *Revista Triunfo*, Art. cit. p. 51.

país después, precisaban de una respuesta literaria que los reflejase. Esta necesidad está presente, como veremos adelante, en los diferentes episodios de violencia, odio y represión relatados en *La mala hora*.

El autor hurga en sus recuerdos para concretar el tema de su novela, y volcar de manera concisa la inestabilidad social en una de sus manifestaciones determinadas. Para ello rememora uno de los temas violentos vividos en Sucre cuando pasaba allí las vacaciones. Se trata de la inseguridad moral sufrida por las familias del pueblo. Los secretos de sus vidas íntimas amanecían expuestos en unos papeles colgados, al alcance de todos, en las puertas de las casas. García Márquez habla de estos hechos en sus memorias:

En una población de amigos pacíficos como aquella (Sucre), la violencia tuvo por esos años una manifestación menos mortal, pero no menos dañina: los pasquines. El terror estaba vivo en las casas de las grandes familias, que esperaban la mañana siguiente como una lotería de la fatalidad¹⁵⁶.

Y añade:

Habían revelado secretos atroces —reales o inventados— aun en las familias menos sospechables. Se delataron paternidades ocultas, adulterios vergonzosos, perversidades de cama que de algún modo eran del dominio público por caminos menos fáciles que los pasquines¹⁵⁷.

Este fenómeno social, que invadió la paz del pequeño pueblo, sedujo al autor, que vio en él materia para sus ficciones. Su interés literario no era documentar los contenidos difamatorios de los pasquines, sino reflejar el revuelo, desconfianza y temores a los que dieron lugar en el pueblo, poniendo en peligro la pausa de la violencia:

¹⁵⁶ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 252.

¹⁵⁷ *Ibíd.* p. 249.

Desde entonces supe que algún día iba a escribir una novela sobre ellos, pero no por lo que decían, [...] sino por la tensión insoportable que lograban crear dentro de las casas¹⁵⁸.

El trato novelístico del tema de los pasquines exige del autor una adecuación de manera que ningún caso en particular sea reconocible. Por ello, el planteamiento no ha sido una transposición real al completo. Recurre a los mecanismos ficcionales para enmascarar las identidades y los escándalos morales destapados, acentuando su análisis del tenso ambiente social en el que derivan. Lo que le importaba era “sobre todo, las consecuencias de esa violencia en los sobrevivientes”¹⁵⁹, y es lo que explica en sus memorias:

En *La mala hora*, mi tercera novela escrita veinte años después, me pareció un acto de decencia simple no usar casos concretos ni identificables, aunque algunos reales eran mejores que los inventados por mí. No hacía falta, además, porque siempre me interesó más el fenómeno social que la vida privada de las víctimas¹⁶⁰.

3.3. La ficcionalización de la realidad en *La mala hora*

3.3.1. Tensiones políticas y experiencia personal

La trama de *La mala hora* transcurre en un espacio temporal de diecisiete días durante los cuales somos testigos del crecimiento de la violencia y la represión en un momento que en el pueblo se habla de un periodo de paz engañosa en la que sólo cree el padre Ángel y el alcalde: “Mire una cosa, padre- comenzó-: el pueblo está tranquilo, la gente empieza a tener confianza en la autoridad”¹⁶¹, mientras que el resto del pueblo percibe a diario la tensión y vive la creciente represión de la

¹⁵⁸ Ibid. p. 253.

¹⁵⁹ Ernesto González Bermejo, “Ahora doscientos años de soledad”, *Revista Triunfo*, Art. cit. p. 53.

¹⁶⁰ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 253.

¹⁶¹ Gabriel García Márquez, *La mala hora*, Barcelona, Mondadori, 1996. p. 137.

autoridad representada por la figura del alcalde y sus protegidos. Algunas de las grandes fortunas del pueblo son fruto del engaño y de la protección del gobierno como en el caso de José Montiel: “-Lindo negocio: mi partido está en el poder, la policía amenaza de muerte a mis adversarios políticos, y yo les compro tierras y ganados al precio que yo mismo ponga”¹⁶², y don Sabas cuya única virtud es la desvergüenza en todo los negocios que acomete: “-Yo siempre he creído, mi querido don Sabas, que su única virtud es la desvergüenza”¹⁶³.

Mientras tanto, el otro bando representado por el pueblo conforma la oposición descontenta y crítica con la agrietada paz proclamada por el gobierno y vitoreada por el alcalde. Los habitantes son poseídos por el recuerdo de la violenta represión y del despotismo. El doctor y su mujer no se olvidan de las escenas de terror causadas por las autoridades en sus constantes registros en busca de armas en las casas del pueblo:

Ambos velaban hasta el amanecer, tratando de precisar el lugar y las circunstancias de los disparos. Varias veces el ruido de las botas y las armas llegó hasta la puerta de su casa y ambos esperaron sentados en la cama la granizada de plomo que había de desbaratar la puerta. Muchas noches, cuando ya habían aprendido a distinguir los infinitos matices del terror, velaron con la cabeza apoyada en una almohada rellena con hojas clandestinas para repartir. Una madrugada oyeron frente a la puerta del consultorio los mismos preparativos sigilosos que preceden a una serenata, y luego la voz fatigada del alcalde: «Ahí no. Ese no se mete en nada»¹⁶⁴

El odio generado por dicha represión mueve al pueblo a la venganza. Cada uno a su manera, van descargando su ira en la figura

¹⁶² Ibid. p. 55.

¹⁶³ Ibid. p. 109.

¹⁶⁴ Ibid. p. 157.

representativa del poder y su crueldad. Así, cuando el alcalde intenta entablar una conversación amable y serena con una mujer humilde que le sirve de comer, sin ser invitado, ella le dice: “Quiera Dios que se le indigeste”, a lo que él replica: “¿Hasta cuándo van a seguir así?” y la mujer, con su contestación, imposibilita cualquier ilusión de perdón: “Hasta que nos resuciten los muertos que nos mataron”¹⁶⁵. Por otra parte, el alcalde hasta el momento había pasado “tres noches en vela atormentado por el dolor de muela”¹⁶⁶. Este dolor lo acompaña varios días ya que no podía recurrir al dentista, partidario de la oposición¹⁶⁷. Al ser obligado a atenderlo, éste ve en ello una oportunidad para causarle el mayor dolor posible:

El dentista localizó la muela enferma, apartando con el índice la mejilla inflamada y orientando la lámpara móvil con la otra mano, completamente insensible a la ansiosa respiración del paciente. Después se enrolló la manga hasta el codo y se dispuso a sacar la muela. El alcalde lo agarró por la muñeca. -Anestesia -dijo. Sus miradas se encontraron por primera vez. -Ustedes matan sin anestesia -dijo suavemente el dentista¹⁶⁸.

Estas manifestaciones de la violencia van tomando perfiles más complejos. En el pueblo, los opositores hacen circular información clandestina entre los habitantes, y hacen acopio de armas en espera de que se sucumba una vez más a la irremediable crueldad de la violencia: “Va a haber vainas”¹⁶⁹, auguraba el juez Arcadio. La paz aclamada por el alcalde se va esfumando para convertirse en una victoria simbólica del pueblo sobre las mentiras del gobierno: “Había más bien una

¹⁶⁵ Ibid. p. 81.

¹⁶⁶ Ibid. p. 15.

¹⁶⁷ Lydia Hazera, “Estructura y temática de *La mala hora* de Gabriel García Márquez”, *Thesaurus, Centro Virtual Cervantes*, tomo 28, N3, 1973, [En línea]: http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/28/TH_28_003_035_0.pdf

¹⁶⁸ Gabriel García Márquez, *La mala hora*, op. cit. p. 72

¹⁶⁹ Ibid. p. 187.

sensación de victoria colectiva por la confirmación de lo que estaba en la conciencia de todos: las cosas no habían cambiado”¹⁷⁰.

Todas estas tensiones han derivado, al final, en la persecución y la vuelta a la toma de armas. Una vuelta al *statu quo* del pueblo y del país en general:

Parece que se volvieron locos buscando hojas clandestinas. Dicen que levantaron el entablado de la peluquería, por casualidad, y encontraron armas. La cárcel está llena, pero dicen que los hombres se están echando al monte para meterse en las guerrillas¹⁷¹.

La experiencia personal del autor y la realidad sociopolítica del país domina, entonces el ambiente en el que se desarrolla esta novela. Esta experiencia personal la puedo enumerar en tres aspectos: la censura de prensa, la matanza de estudiantes, y el toque de queda. Estos tres puntos constituyen las vértebras de las experiencias vividas por el autor en Bogotá, Cartagena y Barranquilla y de las cuales tenemos constancia en su novela.

Volviendo a sus memorias, vemos como el autor se ha esmerado en relatar sus encuentros con la censura de prensa, que se ha convertido en una idiosincrasia de los gobiernos de la época en Colombia, sobre todo con el gobierno militar del general Rojas Pinilla. Éste ha mantenido continuos enfrentamientos con la prensa, que han derivado en el cierre de algunos como *El Espectador*, de cuyos cheques dependía García Márquez durante su estancia en París. La represión y la muerte de estudiantes en una manifestación en el centro de Bogotá a mano de soldados del gobierno militar fue la gota que colmó el vaso:

Tropas del ejército armadas como para una guerra mantenían a raya una muchedumbre estudiantil en la

¹⁷⁰ Ibid. p. 151.

¹⁷¹ Ibid. p. 215.

carrera Séptima, a dos cuadras de la misma esquina en que seis años antes habían asesinado a Jorge Eliécer Gaitán. [...] Se oyó una ráfaga de metralla y otras dos sucesivas. Varios estudiantes y algunos transeúntes fueron muertos en el acto. Los sobrevivientes que trataron de llevar heridos al hospital fueron disuadidos a culatazos de fusil¹⁷².

Los deseos de la prensa de esclarecer los sucesos, informar sobre los muertos y heridos, y depurar responsabilidades, exaspera a los gobiernos dictatoriales. Por lo tanto, estos hechos pusieron fin a los pocos respiros que tenía la prensa: “Aquél fue el final de la luna de miel entre el gobierno de las Fuerzas Armadas y la prensa liberal”¹⁷³.

Por otra parte, el autor sufrió y experimentó las consecuencias de infringir un toque de queda a su llegada a la ciudad de Cartagena. Fue arrestado y conducido a los calabozos donde pasó, lo que él calificó irónicamente, como su: “primera noche feliz de Cartagena”¹⁷⁴.

Estos aspectos represivos que caracterizaron el mapa político de Colombia en aquel momento, sobre todo con el gobierno militar de Rojas Pinilla, y que el joven periodista vivió de primera mano componen también parte de las tensiones que se respiran en el pueblo de la *Mala hora*. Vemos como el barbero se pronuncia y se queja de la censura de la prensa: “Ya no quedan en el país sino los periódicos oficiales y éstos no entran en este establecimiento mientras yo esté vivo”¹⁷⁵. Se hace referencia también a la represión sangrienta de las manifestaciones estudiantiles en Bogotá cuando la viuda de Montiel, en el momento máximo de la violencia moral de los pasquines en el pueblo, se refiere a estos hechos y al país: “Por fortuna mis hijas están lejos -decía-. Dicen que no quieren volver a este país salvaje donde asesinan a estudiantes en la calle, y yo les contesto que tienen razón, que se queden en París

¹⁷² Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 473.

¹⁷³ *Ibid.* p. 474.

¹⁷⁴ *Ibid.* p. 344.

¹⁷⁵ Gabriel García Márquez, *La mala hora*, op. cit. p. 55.

para siempre”¹⁷⁶. Y por último, el toque de queda era la solución propuesta por el alcalde del pueblo para apresar al responsable de colgar los pasquines:

A partir de esa noche, y hasta cuando cesaran las causas que lo motivaron, se restablecía el toque de queda. Nadie podría salir a la calle después de las ocho, y hasta las cinco de la mañana, sin un salvoconducto firmado y sellado por el alcalde¹⁷⁷.

3.3.2. Los pasquines

El tema de los pasquines, cuyas raíces y rasgos reales hemos expuesto antes, constituye la acción principal, que dota de unidad al resto de los temas de la novela. Desde las primeras páginas se convierte en el tema constante de la historia:

La única puerta abierta en la plaza era la de la iglesia. César Montero miró hacia arriba y vio el cielo espeso y bajo, a dos cuartas de su cabeza. Se persignó, espoleó la mula y la hizo girar varias veces sobre las patas traseras, hasta que el animal se afirmó en el jabón del suelo. Entonces fue cuando vio el papel pegado en la puerta de su casa. Lo leyó sin desmontar. El agua había disuelto el color, pero el texto escrito a pincel, con burdas letras de imprenta, seguía siendo comprensible. César Montero arrimó la mula a la pared, arrancó el papel y lo rompió en pedazos¹⁷⁸.

Todas las mañana aparecen colgados en las casas papeles que publican secretos de los habitantes del pueblo. Sin embargo, como no aportaban nada nuevo: “No revelaban ningún secreto: nada se decía en ellos que no fuera desde hacía tiempo del dominio público”¹⁷⁹, su

¹⁷⁶ Ibid. p. 100.

¹⁷⁷ Ibid. p. 142.

¹⁷⁸ Ibid. pp. 13-14.

¹⁷⁹ Ibid. p. 79.

verdadero peligro radica en el revuelo que causan, en los rencores que reviven y por supuesto en los sucesos violentos en que derivan. En la novela, no se revela el responsable de empapelar las puertas y las paredes de las casas, pero sí una de las consecuencias más violentas de este, como lo califica el cura, “caso de terrorismo en el orden moral”¹⁸⁰. La primera muerte a la que asistimos en el pueblo fue a causa de la venganza de César Montero, que asesina a Pastor, señalado por uno de los pasquines como el amante de su mujer.

Este fenómeno que apareció en el pueblo de *La mala hora*, y que en la vida real perdió actualidad rápidamente, fue considerado al principio de poca importancia. Se trataba a los que lo tomaban en serio con cierta burla: “Tú también estás pendiente de esa pendejada” le dice el secretario al juez Arcadio, lo mismo le contesta el dentista a Benjamín al referirse al tema: “De manera que tú también estás pendiente de eso”. Sin embargo, dicho fenómeno iba apoderándose de la vida diaria de los habitantes del pueblo. El alcalde percibe su importancia cuando el padre Ángel le transmite su preocupación: “Es extraño, padre, que también usted este pendiente de eso”¹⁸¹. Es el punto que le permite al autor ramificar su tema. El alcalde se ve obligado, a instancias del cura, a decretar el toque de queda, a organizar vigilancias nocturnas, y redadas en busca de las hojas clandestinas, lo que rompe la falsa paz restaurada.

A través del tema real de los pasquines, García Márquez hace una crítica a otro tema real: la situación sociopolítica del país. Esta crítica apunta hacia la imposibilidad de restablecer la paz bajo el dominio de los mismos verdugos. No es suficiente la política de borrón y cuenta nueva¹⁸² ejercida por el gobierno, cuando el reformador es el mismo abusador del pasado: “-Dicen que todo sigue lo mismo que antes - prosiguió Toto Visbal-. Cambió el Gobierno, prometió paz y, garantías, y

¹⁸⁰ Ibid. p. 138.

¹⁸¹ Gabriel García Márquez, *La mala hora*, op. cit. p. 136.

¹⁸² Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, op. cit. p. 432.

al principio todo el mundo lo creyó. Pero los funcionarios siguen siendo los mismos”¹⁸³.

3.4. Espacio y personajes

3.4.1. Espacio

En *La mala hora* asistimos al mismo espacio en el que se desarrolla la trama de *El coronel no tiene quien le escriba*. Se trata de un pueblo cuya comunicación con el mundo exterior se hace a través de un río. Las lanchas que el coronel esperaba todos los viernes que le llevasen una respuesta de su ansiada pensión son las mismas que se divisan desde el consultorio del médico en *La mala hora*: “El doctor Octavio Giraldo, un médico sin edad y con la cabeza llena de rizos charolados, veía bajar las lanchas desde la puerta de su consultorio”¹⁸⁴. La presencia del río en el pueblo: “Los sirios sentados a la puerta de sus almacenes contemplaban el río apacible”¹⁸⁵, lo diferencia de Macondo en el que se desarrolla la primera novela *La hojarasca*.

En *Vivir para contarla*, el autor identifica claramente a Sucre como el pueblo que conoció la aparición del fenómeno social de los pasquines. Relata refiriéndose a él: “En una población de amigos pacíficos como aquella, la violencia tuvo por esos años una manifestación menos mortal, pero no menos dañina: los pasquines”¹⁸⁶.

En *El viaje a la semilla* Dasso Saldivar establece también una conexión directa entre la aparición de los pasquines, tema principal de *La mala hora*, y el pueblo de Sucre donde vivía entonces la familia de García Márquez y a donde éste acudía de vacaciones:

Como la mayoría de los pueblos de la Costa Atlántica, la violencia afloró en Sucre sobre todo a nivel político, económico y moral, y ésta encontró uno de sus medios de

¹⁸³ Gabriel García Márquez, *La mala hora*, op. cit. p. 178.

¹⁸⁴ Ibid. p. 20.

¹⁸⁵ Ibid. p. 30.

¹⁸⁶ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 252.

expresión en los famosos pasquines que los sucreños empezaron a intercambiarse en las paredes de sus casas a finales de los años cuarenta. En estos pasquines o boletos, que serían el origen de *La mala hora* las gentes hacían ciertas acusaciones de forma anónima¹⁸⁷.

3.4.2. Los personajes

A diferencia de *La hojarasca* y *El coronel no tiene quien le escriba*, cuyos personajes principales están inspirados en la vida personal del autor, *La mala hora* es condicionada por el tema político y moral que trata. Esta condición vuelca el protagonismo en personajes distintos, y no tan cercanos, aunque ya conocidos en las primeras novelas.

La ausencia de estos lazos directos entre los personajes y el entorno personal y familiar del autor no es sinónimo de una invención de éstos a partir de la nada. La inspiración en la realidad es una constante en su obra, sean personajes, espacios o hechos, y sobre todo cuando sabemos cómo se atiene a repetir y defender sus estrechos lazos con la realidad: “yo no podría escribir una historia que no sea basada exclusivamente en experiencias personales”¹⁸⁸.

El cariz sociopolítico de la novela ha invertido el protagonismo de los personajes hasta ahora usados por el autor. Su favorito, el coronel, desaparece y cede protagonismo a un alcalde sin nombre, dictador en escala menor¹⁸⁹, que representa el abuso y el despotismo del poder. Al mismo tiempo que predica la paz: “Ahora el nuevo Gobierno ha decidido que haya paz y garantías para todos”¹⁹⁰, conocemos a un personaje que recurre a todo tipo de represiones y extorsiones para hacerse rico: “En esta novela vemos a un individuo en plena ascensión económica, abriéndose paso, con tanta eficacia como falta de escrúpulos, hacia el

¹⁸⁷ Dasso Saldivar, *García Márquez, el viaje a la semilla*, op. cit. p. 256.

¹⁸⁸ Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, *La novela en América Latina: diálogo*, op. cit. pp. 9-10. En Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, op. cit. p. 88.

¹⁸⁹ Mose Kenrick, “Formas de crítica social en Gabriel García Márquez”, *AIH. Actas X*, 1989, [En línea]: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_4_004.pdf

¹⁹⁰ Gabriel García Márquez, *La mala hora*, op. cit. p. 90.

vértice del «pueblo»¹⁹¹. Es un personaje de suma importancia en el relato ya que concentra el significado de la crítica del autor a la inmoralidad y el abuso políticos.

Además de la visión real que encierra este personaje inspirado de manera general como prototipo del caudillo o del dictador latinoamericano, García Márquez había estado siempre muy cerca del poder. Su abuelo había sido alcalde varias veces, si bien es visto como el contrapunto de la tiranía del de la novela. En sus memorias cuenta el autor:

Mi abuelo había sido alcalde dos veces y además tenía una noción alegre del dinero, pero sólo viajaba en segunda si iba con alguna mujer de la familia. Y cuando le preguntaban por qué viajaba en tercera, contestaba: «Porque no hay cuarta»¹⁹².

El padre Ángel, personaje presente en las dos novelas anteriores, vuelve en *La mala hora* con mayor definición de su cometido en el pueblo. Es más, el relato se abre refiriéndose a él y estableciendo la fecha del inicio de los hechos narrados:

El padre Ángel se incorporó con un esfuerzo solemne. Se frotó los párpados con los huesos de las manos, apartó el mosquitero de punto y permaneció sentado en la estera pelada, pensativo un instante, el tiempo indispensable para darse cuenta de que estaba vivo, y para recordar la fecha y su correspondencia en el santoral. «Martes cuatro de octubre», pensó; y dijo en voz baja: «San Francisco de Asís.»¹⁹³.

El padre Ángel no se preocupa por atender las necesidades de un pueblo miserable, flagelado por las injusticias sociales, sino que su

¹⁹¹ Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, op. cit. p. 430.

¹⁹² Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. pp. 22-23.

¹⁹³ Gabriel García Márquez, *La mala hora*, op. cit. p. 7.

prioridad es mantener la moralidad cristiana de los moradores del pueblo: la censura de las películas, que Trinidad no tenga una vida sexual y, que el juez Arcadio y su amante no vivan en concubinato ya que pueden contagiar la integridad moral del pueblo. De este último caso, el cura aconseja a la amante: “-Debes obligarlo a casarse y a formar un hogar -dijo-. Así, como viven ahora, no sólo estás en una situación insegura, sino que constituyen un mal ejemplo para el pueblo”¹⁹⁴. En relación con este personaje dice Carmen Arnau:

El padre Ángel vive en un mundo rígido, ajeno a lo que lo rodea, no tiene ni la ternura ni la caridad necesaria para ocuparse de sus feligreses (rehúsa enterrar a un ahorcado, hace pública la confesión de una moribunda). Y con esa rigidez desprovista de humanidad consigue tan sólo una cosa, cimentar la hipocresía, la apariencia, mientras que debajo la situación es la misma¹⁹⁵

La presencia de este personaje en la novela viene a completar la perspectiva global de una crítica sociopolítica, o como la llama Donald Shaw, “la cólera helada de García Márquez”¹⁹⁶. No juzga a sus personajes en su individualidad, sino que denuncia la realidad en su totalidad. La inspiración real del autor para configurar a este personaje remonta a su infancia, baúl inagotable de su materia novelesca. Sus primeros contactos con la iglesia quedaron grabados en su memoria e inmortalizadas en *Vivir para contarla*, donde recuerda su bautismo llevado a cabo por el padre Angarita, y cómo soportó “con valor civil la sal de cocina que el padre me puso en la lengua y la jarra de agua que me derramó en la cabeza”¹⁹⁷, y el inicio de sus colaboraciones en la preparación de las misas a sus seis años:

¹⁹⁴ Ibid. pp. 85-86.

¹⁹⁵ Carmen Arnau, *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Península, 1975, p. 27.

¹⁹⁶ Donald Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 13-14.

¹⁹⁷ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 92.

Me llevaron a los seis años con el padre Angarita para iniciarme en los misterios de la primera comunión. Me cambió la vida. Empezaron a tratarme como a un adulto, y el sacristán mayor me enseñó a ayudar la misa. Mi único problema fue que no pude entender en qué momento debía tocar la campana, y la tocaba cuando se me ocurría por pura y simple inspiración. A la tercera vez, el padre se volvió hacia mí y me ordenó de un modo áspero que no la tocara más¹⁹⁸.

Las misas de los domingos le resultaban soporíferas y aburridas y ansiaba librarse de ellas. Así fue su recuerdo: “Me alegré, porque la misa de los domingos era demasiado larga para mi edad, y los sermones del padre Angarita a quien tanto quise de niño, me parecían soporíferos”¹⁹⁹.

La presencia de la figura del cura (padre Ángel/padre Angarita) en la infancia y el recuerdo del autor, además del bautismo, de su ayuda en la misa y su constante asistencia a las misas de los domingos, está reforzada por otro recuerdo presente en *La mala hora* y relatado en sus memorias. El cura censura las películas según atentasen contra la moralidad: “[...] Daban en la torre de la iglesia las campanadas correspondientes a la calificación moral de la película anunciada en el cine contiguo, de acuerdo con el catálogo de la Oficina Católica para el Cine”²⁰⁰.

Por tanto, en *La mala hora*, el autor recurre a sus recuerdos y a sus experiencias personales, narradas en sus memorias, para dar vida al personaje del cura. Su presencia en las novelas, hasta ahora referidas, explica, por otra parte, la importancia y el peso de dichos recuerdos en la vida del autor.

¹⁹⁸ Ibid. pp. 95-96.

¹⁹⁹ Ibid. p. 103.

²⁰⁰ Ibid. p. 171.

De manera más secundaria, encontramos rasgos identificables con personas del entorno familiar del escritor. Atribuye, por ejemplo, el nombre de su abuela “Mina” a uno de sus personajes secundarios: “Por la portezuela entreabierta asomó una muchacha de cabellos de un negro intenso y la piel muy pálida. -Buenos días, Mina -dijo el señor Benjamín-. ¿Todavía no vas a almorzar?”²⁰¹ La ceguera de su abuela en la vida real es atribuida a la abuela anónima de la novela: “La madre de Mina y la abuela ciega tomaban en tazas una bebida aromática y ardiente”²⁰². Nombre y condición física fueron entonces saqueados de la realidad de su propia abuela a la que refería en sus memorias: “La abuela Mina, ya ciega y medio lunática”²⁰³.

Algunas alusiones a la profesión de su padre y a las clandestinas cartas que mandaba a Luisa Santiaga, antes de formalizar su noviazgo con ella, quedan dibujadas en esta novela. Sabemos a través de sus memorias que su padre era telegrafista, profesión que aprovechaba para sortear las trabas impuestas por el coronel y comunicarse con su novia:

Gabriel Eligio se había asegurado una comunicación permanente con la novia errante, gracias a la complicidad de los telegrafistas de los siete pueblos donde ella y su madre iban a demorarse²⁰⁴.

Y su condición de lector empedernido:

Mi papá redujo las consultas a la mañana para unos pocos fieles de la homeopatía, siguió leyendo cuanto papel impreso le pasaba cerca, tendido en una hamaca que colgaba entre dos árboles²⁰⁵.

Estos dos datos reales pueden ser rastreados en este fragmento de *La mala hora*:

²⁰¹ Gabriel García Márquez, *La mala hora*, op. cit. pp. 128-129.

²⁰² Ibid. p. 176.

²⁰³ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 47.

²⁰⁴ Ibid. p. 65.

²⁰⁵ Ibid. p. 377.

El telegrafista contó las palabras. El médico no le puso atención. Estaba pendiente de un voluminoso libro abierto junto al manipulador. Preguntó si era una novela. -*Los Miserables*, Víctor Hugo -telegrafió el telegrafista. [...] Desde hacía años sabía el doctor Giraldo que el telegrafista ocupaba sus horas libres en transmitirle poemas a la telegrafista de San Bernardo del Viento. Ignoraba que también leyera novelas²⁰⁶.

A modo de conclusión, podemos decir, tal como lo sostiene la crítica, que *La mala hora* es una de las novelas más realistas de García Márquez. Dicho realismo viene a ser una respuesta a las voces que lo emplazan hacia una novela más comprometida con la situación sociopolítica del país. Para ello, el autor parte de imágenes reales de su vida, sucesos sean o personajes, los configura de manera que puedan denunciar una realidad de despotismo, violencia y miseria. Los pasquines, el padre Ángel, el alcalde y el pueblo, como escenario y protagonista al mismo tiempo, no son ajenos a las vivencias del escritor colombiano, tal y como lo defiende en sus entrevistas y en sus memorias.

4. Cien años de soledad

4.1. Concepción de la novela

Aunque se redactó en dieciocho meses, *Cien años de soledad* fue el resultado de más de veinte años de maduración y paulatino dominio de las técnicas narrativas. Calculamos todo este tiempo de incubación, si creemos en las declaraciones del autor sobre esta novela. Fue el primer proyecto literario que había intentado llevar a cabo desde los dieciséis años de edad. En él, quería plasmar los recuerdos aún recientes de la adolescencia con sus padres y los de la infancia con sus

²⁰⁶ Gabriel García Márquez, *La mala hora*, op. cit. p. 106.

abuelos, siendo la casa de éstos el escenario principal que albergará la totalidad de la trama. Fue concebida, según el autor, para:

Dejar una constancia poética del mundo de mi infancia, que como sabes transcurrió en una casa grande, muy triste, con una hermana que comía tierra y una abuela que adivinaba el porvenir, y numerosos parientes de nombres iguales que nunca hicieron mucha distinción entre la felicidad y la demencia²⁰⁷.

Sin embargo, sus intentos de hilvanar de manera literaria todos estos recuerdos fueron en vano. Sus técnicas literarias, todavía en ciernes, eran incapaces de seguir el ritmo de las ideas que quería poetizar:

Escribí en ese momento un primer párrafo que es el mismo primer párrafo que hay en *Cien años de soledad*. Pero me di cuenta que no podía con el «paquete». Yo mismo no creía lo que estaba contando, me di cuenta también que la dificultad era puramente técnica, es decir, que no disponía yo de los elementos técnicos y del lenguaje para que esto fuera creíble, para que fuera verosímil. Entonces lo fui dejando y trabajé cuatro libros mientras tanto²⁰⁸.

El título que había pensado para su novela en aquel tiempo era *La casa* porque: “pensaba que toda la historia debía transcurrir dentro la casa de los Buendía”²⁰⁹. Cuando ya había asimilado que su objetivo sería escribir “el novelón de setecientas páginas que pienso terminar antes de dos años”²¹⁰, lo poco que había logrado redactar le sirvió como punto de partida para su primera novela *La hojarasca*, y algunos cuentos, que luego publicó en los periódicos en que trabajaba. Este

²⁰⁷ Plinio Apuleyo Mendoza, y Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, op. cit. p. 93.

²⁰⁸ Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, *La novela en América Latina*, op. cit. pp. 26-27.

²⁰⁹ Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, op. cit. p. 95.

²¹⁰ «Autocrítica», en *El Espectador, Magazin Dominical*, Bogotá, 1952, p. 15. En, Jacques Gilard, “García Márquez en 1950 et 1951: quelques données sur la genèse d’une oeuvre”, *Caravelle: Cahiers du Monde Hispanique et Luso-brésilien*, N26, 1976, pp. 123-346.

aplazamiento forzado de su proyecto soñado embarca al autor colombiano en una búsqueda permanente de la madurez literaria que le puede permitir su realización. Durante esta espera se publicaron cuatro libros en los que el lector constata la presencia de los mismos temas, los mismos personajes y las mismas inquietudes. Todos confluyen en la escritura de *Cien años de soledad*, y de ello las constantes repeticiones en la temática novelística del autor. *Cien años de soledad* es la síntesis y la confluencia de todo lo anterior. A este punto alude Vargas Llosa como sigue: “Difícilmente podría hacer una ficción posterior con *Cien años de soledad* lo que esta novela hace con los cuentos y novelas precedentes: reducidos a la condición de anuncios, de partes de una totalidad”²¹¹.

En sus memorias, *Vivir para contarla*, el autor vuelve a hablar de su novela y los temas que ya pretendía abarcar desde aquel entonces. Una tarea que nos parecería algo utópica vista su incipiente experiencia literaria:

Me sumergí a fondo en la escritura de una primera novela, de la que sólo me quedó el título: *La casa*. Pretendía ser un drama de la guerra de los Mil Días en el Caribe colombiano [...] del cual había conversado con Manuel Zapata Olivella, en una visita anterior a Cartagena. En esa ocasión, y sin relación alguna con mi proyecto, él me regaló un folleto escrito por su padre sobre un veterano de aquella guerra [...] me recordó de algún modo a mi abuelo. He olvidado su nombre, pero su apellido había de seguir conmigo por siempre jamás: Buendía. Por eso pensé en escribir una novela con el título de *La casa*, sobre la epopeya de una familia que podía tener mucho de la nuestra durante las guerras estériles del coronel Nicolás Márquez²¹².

²¹¹ Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, op. cit. p. 479.

²¹² Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 383.

Así fue lo que podemos llamar la prehistoria de la novela *Cien años de soledad*. El autor conservó las mismas ideas que la iban a estructurar y los iba acometiendo, por fragmentos, en los cuatro libros que la precedieron, antes de conseguir que todo, por fin, fuese plasmado en la misma novela.

En el siguiente capítulo intentaremos echar luz sobre los temas reales y autobiográficos que alberga esta novela, y hasta qué punto García Márquez se sirvió de su vida real para estructurarla. Es cierto, como ya lo hemos dicho, que los temas de las primeras novelas se reiteran aquí, justificados por la permanente búsqueda del autor del mismo fin. Una novela anteriormente fragmentada en varias, y ahora vuelta a compactar en una sola.

4.2. La realidad real en *Cien años de soledad*

García Márquez afirma en muchas de sus entrevistas que todas sus novelas parten de una idea o de una imagen específica perteneciente a su vida personal o a la de su entorno. Estas imágenes le sirven de punto de partida para el desarrollo del resto de la trama. Así pues, en *Cien años de soledad*, ocurre lo mismo. Su autor se apoya en sus recuerdos de la infancia para rememorar una de las anécdotas que le habían marcado, dándole un aspecto estrictamente autobiográfico al comienzo de su novela. Fue cuando su abuelo lo llevó al comisariato de la compañía bananera para enseñarle lo que era y significaba el hielo: “El abuelo me llevaba de compras al comisariato succulento de la compañía bananera. Allí [...] por primera vez puse la mano sobre el hielo y me estremeció el descubrimiento de que era frío”²¹³. El hecho de empezar su novela con un recuerdo de su infancia explica la estrecha relación del autor con su mundo familiar, y su vehemente deseo de agotar hasta el último detalle todos los “demonios” (palabra de Vargas Llosa) de su infancia y su adolescencia.

²¹³ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 98.

En una entrevista con González Bermejo, García Márquez explica cómo había estructurado su novela, y la realidad de aquel recuerdo de Aureliano Buendía frente al pelotón de fusilamiento:

-¿Cómo trabajaste *Cien años de soledad*, cómo estructuraste la novela?

- A partir de una frase que dice: «Mucho años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo». Tú sabes que eso es tan cierto, te voy a contar. La primera idea que tuve yo de *Cien años de soledad*, la primera imagen (porque yo lo primero que tengo de un libro es una imagen, no es una idea o un concepto, es una imagen) es la de un viejo que lleva a un niño a conocer el hielo.

- ¿Era tu abuelo?

- Es la imagen de una vez que mi abuelo me llevó a conocer un dromedario en un circo. Pero, al mismo tiempo, en Aracataca, donde vivíamos nosotros, yo nunca había tenido la oportunidad de conocer el hielo. Y una vez, al comisariato de la compañía bananera llegaron unos pargos congelados, y me llamó mucho la atención ver aquellos pargos que parecían piedras, y se lo pregunté a mi abuelo. Y mi abuelo, que siempre me lo explicaba todo, me dijo que parecían piedras porque estaban congelados, y yo le pregunté qué eran congelados y me dijo que los habían metido en hielo, y yo le pregunté qué era hielo, y me agarró de la mano y me llevó al comisariato, pidió que abrieran una caja de pargos congelados y yo conocí el hielo. Y claro, al tener que decidir entre el dromedario y el hielo, yo me quedé con el hielo, porque, literariamente, era mucho más sugestivo. Lo que es

increíble ahora es que, de esa imagen sencillísima, partió todo *Cien años de soledad*²¹⁴.

En esta entrevista, por tanto, se ve como el escritor efectivamente, recurre a uno de los recuerdos de su infancia con su abuelo para dar comienzo a esta novela.

Una vez avanzamos en la lectura y pasamos este comienzo de carácter “autobiográfico”, vemos cómo el autor, mediante la historia del pueblo ficticio de Macondo y de los Buendía, intenta poetizar la historia de su familia antes y después de su llegada a Aracataca. Por ello, volvemos a toparnos con temas habituales y ya conocidos anteriormente, y que habían marcado la historia de sus abuelos. Las guerras de los Mil días, la eterna rivalidad entre los liberales y conservadores, el despotismo político de los dirigentes, la metamorfosis del pueblo desde la llegada de la compañía bananera, la matanza de los jornaleros huelguistas del banano, y en último lugar la idiosincrasia y la historia de América Latina son, entre otras, las realidades alrededor de las cuales gira la totalidad de esta novela.

Cuando Carlos Fuentes leyó el borrador de una parte de esta novela alude a la convivencia de lo ficticio y lo real en ella, a la fusión que hacía García Márquez entre la historia y la literatura: “Acabo de leer las primeras setenta y cinco cuartillas de *Cien años de soledad*. Son absolutamente magistrales...Toda la historia «ficticia» coexiste con la historia «real», lo soñado con lo documentado”²¹⁵.

4.2.1. La historia personal

El mágico mundo literario de García Márquez tiene, en realidad, sus raíces bien arraigadas en su universo familiar. La historia de los Buendía, que nos relata *Cien años de soledad*, su llegada y fundación

²¹⁴ Ernesto González Bermejo, “García Márquez: ahora doscientos años de soledad”, “Entrevista”, *Triunfo*, XXXV, N. 441, noviembre, 1970, pp. 12- 18. En: Peter Earle (ed.), *García Márquez, el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus ediciones, 1981, p. 249.

²¹⁵ Carlos Fuentes, “García Márquez, *Cien años de soledad*”, *Siempre!*, N. 697, México, 29 de junio de 1966. En, Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, op. cit. p. 78.

de Macondo no es más que una transposición de la triste historia de sus abuelos, que habían tenido que abandonar su pueblo de Barrancas. Nicolás Márquez había asesinado a un tal Medardo Pacheco por haber atentado contra su honor. Por miedo a las represalias de los allegados del difunto, el coronel emprendió, junto con su familia, un viaje en busca de otro pueblo donde podían vivir la paz perdida en Riohacha. Terminaron por instalarse en Aracataca. En sus declaraciones García Márquez refiere a sus abuelos como fundadores del pueblo, cosa que podía responder a sus deseos de mitificación de su propia historia. Así refería al episodio:

Él, en alguna ocasión, tuvo que matar a un hombre, siendo muy joven. Él vivía en un pueblo y parece que había alguien que lo molestaba mucho y lo desafiaba, pero él no le hacía caso, hasta que llegó a ser tan difícil su situación, que, sencillamente, le pegó un tiro. [...]Mi abuelo, que ya no podía soportar la amenaza que existía contra él en ese pueblo, se fue a otra parte; es decir, no se fue a otro pueblo: se fue lejos con su familia y fundó otro pueblo²¹⁶.

En sus memorias vuelve a relatar estos hechos con la diferencia de omitir que su familia fundó el pueblo de Aracataca.

En *Cien años de soledad* vemos cómo la historia verídica se vuelca en la familia de los Buendía. José Arcadio mata en un duelo a Prudencio Aguilar por haber sido el autor de unos comentarios difamatorios:

José Arcadio Buendía le ganó una pelea de gallos a Prudencio Aguilar. Furioso, exaltado por la sangre de su animal, el perdedor se apartó de José Arcadio Buendía para que toda la gallera pudiera oír lo que iba a decirle.-Te felicito –gritó-. A ver si por fin ese gallo le hace el favor a tu

²¹⁶ Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, *la novela en América Latina: diálogo*, op. cit. p. 13. En, Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, op. cit. pp. 27-28.

mujer. José Arcadio Buendía, sereno, recogió su gallo. «Vuelvo en seguida», dijo a todos. Y luego, a Prudencio Aguilar: -Y tú, anda a tu casa y ármate, porque te voy a matar²¹⁷.

José Arcadio Buendía no podía aguantar los tormentos de la conciencia agravados por las pesadillas y las constantes apariciones de su víctima, “Los muertos no salen” le dijo a su mujer, “Lo que pasa que no podemos con el peso de la conciencia”²¹⁸. Esta reflexión de José Arcadio corresponde en la realidad a lo que le repetía el coronel Nicolás Márquez a su nieto: “Lo que yo más recuerdo de mi abuelo es que siempre me decía: «Tú no sabes lo que pesa un muerto»”²¹⁹.

Este trágico desenlace, y los remordimientos que asaltaron la conciencia de José Arcadio Buendía lo empujaron a abandonar su pueblo: “Esta bien, Prudencio –le dijo-. Nos iremos de este pueblo, lo más lejos que podamos, y no regresaremos jamás. Ahora vete tranquilo”²²⁰. Estos acontecimientos tuvieron como resultado la fundación de Macondo por José Arcadio y los que lo habían acompañado en su éxodo: “Convenció a sus hombres de que nunca encontrarían el mar. Les ordenó derribar los árboles para hacer un claro junto al río, en el lugar más fresco de la orilla, y allí fundaron la aldea”²²¹

La génesis de la prehistoria de Macondo y sobre todo la de los Buendía fue, entonces, inspirada de la vida de sus abuelos, y que le había llegado contada, una y otra vez por su abuelo. En la novela, el autor convierte esta historia real en un episodio bíblico. El éxodo y la

²¹⁷ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2003, p. 31.

²¹⁸ Ibid. p. 32.

²¹⁹ Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, *La novela en América Latina: diálogo*, op. cit. p. 13. En, Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, op. cit. p. 28.

²²⁰ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit. p. 33.

²²¹ Ibid. p.34.

fundación de Macondo guardan paralelismos con el mito adánico²²², sobre todo cuando refería, desde la primera página, al nacimiento del pueblo, y la necesidad de ponerle nombre a todo lo que les rodea a los fundadores: “El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo”²²³.

A partir de aquí la trama se ramifica y se va nutriendo de diversas realidades fusionadas con sucesos maravillosos como las levitaciones del cura del pueblo y la ascensión de Remedios, la bella, al cielo en unas sábanas voladoras. La coexistencia de la realidad con estos sucesos mágicos hace que la primera pierda la fuerza verídica en favor de lo mágico maravilloso. Sin embargo, esto no impide el reconocimiento de las intromisiones de las experiencias, recuerdos e ideologías del autor en su relato.

4.2.2. Violencia y dictaduras: una idiosincrasia de América Latina

No es de extrañar que García Márquez incorpore a su relato el viejo y constante tema de las guerras y dictaduras, de las rivalidades partidistas, que hundieron a Colombia en cruentos episodios conocidos por “La violencia”, y de fraudes electorales. Con estos temas, la vuelta a la infancia es, una vez más, determinante. Había vivido al lado de un abuelo que participó en las guerras de los Mil días en filas liberales, y que le contaba sus hazañas en ellas, aunque las había perdido todas. Estos recuerdos fueron volcados en el coronel Aureliano Buendía. Es el nexo entre la realidad y la ficción, entre el abuelo coronel y la transposición poética de su historia en esta novela. Michael Palencia-Roth alude a este tema como sigue:

El carácter del coronel Aureliano Buendía se construye a base de tres modelos. Dentro de la novela es su padre, José Arcadio Buendía, el modelo principal. Fuera, los modelos

²²² Germán Darío Carrillo, “Mito bíblico y experiencia humana en *Cien años de soledad*”. En, Francisco Porrata (ed.), *Explicación de Cien años de soledad, García Márquez*, Sacramento, Porrata y Avendaño, 1976, pp. 79-100.

²²³ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit. p. 11.

son dos: el uno, el abuelo de García Márquez; el otro, el legendario general colombiano Rafael Uribe Uribe, quien luchó (y perdió) en la causa liberal, en «la guerra de los Mil días» (1899-1902)²²⁴.

En la novela la mayor parte de las guerras están basadas en las de los Mil días entre liberales y conservadores, y en el periodo de «la violencia», que empezó con el asesinato del dirigente liberal Eliécer Gaitán, conocido como «el bogotazo», y cuyos disturbios fueron presenciados por el joven escritor en su época de universitario en Bogotá. El alzamiento de Aureliano Buendía, profano en temas políticos, contra el poder conservador fue motivado por el fraude al que recurrían éstos en las elecciones locales:

Don Apolinar Moscote selló la urna con una etiqueta cruzada con su firma. Esta noche, mientras jugaba dominó con Aureliano, le ordenó al sargento romper la etiqueta para contar los votos. Había casi tantas papeletas rojas como azules, pero el sargento solo dejó diez rojas y completó la diferencia con azules. Luego volvieron a sellar la urna con una etiqueta nueva²²⁵.

El hecho de presenciar el cambio de las papeletas llama la atención de Aureliano, y empieza a tomar conciencia de la realidad política del país: “Si yo fuera liberal –dijo– iría a la guerra por eso de las papeletas”²²⁶. El hecho termina por determinar sus inclinaciones políticas: “Si hay que ser algo, sería liberal –dijo–, porque los conservadores son tramposos”²²⁷. Esta historia sencilla, que escapa a la penosa realidad rutinaria²²⁸, ilustra la realidad política colombiana, y

²²⁴ Michael Palencia Roth, *Gabriel García Márquez, la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, op. cit. p. 80.

²²⁵ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit. p. 110.

²²⁶ Ibidem.

²²⁷ Ibid. p. 111.

²²⁸ John Ferguson, “La realidad de la irrealidad en *Cien años de soledad*”. En, Francisco Porrata (ed.), *Explicación de Cien años de soledad, García Márquez*, op. cit. pp. 101-106.

posiciona al autor como simpatizante y defensor de lo que defendía su abuelo.

El arranque de las campañas del coronel Aureliano Buendía contra el bando conservador dejan traslucir la ideología del escritor, que vuelca en su personaje ficticio el peso de sus pensamientos políticos y su preocupación y compromiso con los problemas que frenaban el desarrollo de América Latina en general, y de Colombia en particular. Aureliano Buendía ve en el partido conservador la rémora que invalida al país. Sus fraudes electorales imposibilitan cualquier esperanza de cambio: “Obligó a sus discípulos a votar para convencerlos de que las elecciones eran una farsa. «Lo único eficaz –decía– es la violencia»”²²⁹. Todos los aldeanos estaban convencidos de que “era un deber patriótico asesinar a los conservadores”²³⁰.

Más allá de las exageraciones ficcionales, las convicciones políticas del autor, reveladas y discutidas con sus amigos, como Plinio Apuleyo Mendoza, van a favor de políticas de izquierdas. García Márquez considera al socialismo como la salvación del mundo. Desde que abandonó el liceo de Zipaquirá ya estaba convencido de dos cosas: “que las buenas novelas deben ser una transposición poética de la realidad y que el destino inmediato de la humanidad es el socialismo”²³¹. Le confesó a Plinio Apuleyo: “Quiero que el mundo sea socialista y creo que tarde o temprano lo será”²³².

Además de estas convicciones políticas, en la novela encontramos una crítica a este panorama de estériles guerras civiles en las que se ha sumido Colombia, y en las que se mataban los dos bandos. Es, como lo analiza Vargas Llosa: “La oscura tragedia de esos hombres de provincia que, a lo largo de años de padecimientos increíbles, mataron y se

²²⁹ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit. p. 112.

²³⁰ Ibidem.

²³¹ Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, op. cit. p. 124.

²³² “El lado político de García Márquez”, *El Universal*, *Red política*, 17 de abril de 2014. [En línea]: <http://www.redpolitica.mx/metropoli/garcia-marquez-su-relacion-con-la-politica-latinoamericana>

hicieron matar por una bandera roja o azul, la confusión, la miseria y la bestial estupidez que significaron esas guerras”²³³.

Estos temas políticos e históricos, que en las primeras novelas constituyen el contexto que envuelve sus tramas, en *Cien años de soledad*, sin duda, se convierten en ejes de la historia. Temas de mayor relieve a través de los cuales el autor aspira a dejar su huella en la Historia paralela a la oficial. Este deseo es más evidente en el trato que le da a uno de los episodios más importantes y más ambiguos de la historia colombiana: La huelga de las bananeras.

4.2.3. El monopolio económico y la huelga del banano

En la obra novelística del autor, no es la primera vez que encontramos este tema trasladado a la ficción. En *La hojarasca* hemos visto como el pueblo de Macondo se transformaba en un hervidero de gentes de toda índole después de la llegada de la compañía bananera, y la decadencia y desolación que dejaba el cese de sus actividades. Sin embargo, este tema fue planteado desde el punto de vista de sus efectos nefastos en la sociedad macondiana: la decadencia moral y económica, el odio, la violencia y la incomunicación a la que había condenado al pueblo después de su marcha.

En *Cien años de soledad*, este episodio histórico es más preciso, más detallado desde sus orígenes, sus causas y sus efectos. Logra la totalidad de la que carecía en la primera novela. Así, cuando los jornaleros de la compañía denuncian el abuso y la explotación a la que están sometidos, llevan a cabo campañas de reclamaciones de mejoras de las condiciones del trabajo. Reclaman seguro médico, aumento de salarios, reducción de horas trabajadas, y sobre todo la abolición del sistema de pago basado en los vales que los trabajadores canjean por sus compras en los almacenes de la compañía:

²³³ Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, op. cit. p. 121.

La inconformidad de los trabajadores se fundaba esta vez en la insalubridad de las viviendas, el engaño de los servicios médicos y la iniquidad de las condiciones de trabajo. Afirmaban, además, que no se les pagaba con dinero efectivo, sino con vales que sólo servían para comprar jamón de Virginia en los comisariatos de la compañía²³⁴.

Se quejan también de la ineficaz y engañosa atención sanitaria que les prestaban los médicos de la compañía bananera:

Los médicos de la compañía no examinaban a los enfermos, sino que los hacían pararse en fila india frente a los dispensarios, y una enfermera les ponía en la lengua una píldora del color del piedralipe, así tuviera paludismo, blenorragia o estreñimiento. Era una terapéutica tan generalizada, que los niños se ponían en la fila varias veces, y en vez de tragarse las píldoras se las llevaban a sus casas para señalar con ellas los números cantados en el juego de lotería²³⁵.

Las pequeñas casas construidas por la compañía bananera para instalar a sus obreros son insalubres y carecen de las mínimas condiciones para ser habitadas, lo que desata las protestas de sus moradores:

Los obreros de la compañía estaban hacinados en tambos miserables. Los ingenieros, en vez de construir letrinas, llevaban a los campamentos, por Navidad, un excusado portátil para cada cincuenta personas, y hacían demostraciones públicas de cómo utilizarlos para que durarán más²³⁶.

²³⁴ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit. p. 314.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Ibid.* p. 314- 315.

La compañía bananera, con la complicidad de las autoridades de Macondo, hace oídos sordos a todas las peticiones de los jornaleros. Sus abogados alegan que no tienen ningún compromiso hacia ellos porque son contratados para trabajos temporales. Llevar sus reclamaciones a tribunales superiores tampoco surte efecto:

Cansados de aquel delirio hermenéutico, los trabajadores repudiaron a las autoridades de Macondo y subieron con sus quejas a los tribunales supremos. Fue allí donde los ilusionistas del derecho demostraron que las reclamaciones carecían de toda validez, simplemente porque la compañía bananera no tenía, ni había tenido nunca ni tendría jamás trabajadores a su servicio, sino que los reclutaba ocasionalmente y con carácter temporal. De modo que se desbarató la patraña del jamón de Virginia, las píldoras milagrosas y lo excusados pascuales, y se estableció por fallo de tribunal y se proclamó en bandos solemnes la inexistencia de los trabajadores²³⁷.

Hasta aquí vemos cómo el autor perfila las verdaderas causas de un suceso histórico del país bajo el gobierno de Miguel Abadía Méndez. Sin embargo, las razones que motivaron la evocación de este trágico acontecimiento están en las divergencias de opiniones en cuanto a sus efectos. García Márquez pelea, indignado, la versión de la “historia oficial” que negaba la caída de muertos al disolver a los huelguistas. La novela se vuelve reivindicativa, sino restauradora, de la verdadera historia en contra de la impuesta por los historiadores alineados a los gobiernos. Muchas veces el autor demostraba su inconformismo con la historia escrita de Colombia: “lo único que sé es que no sabemos historia de Colombia”²³⁸, y alguna vez, había prometido: “Organizar a

²³⁷ Ibid. p. 315- 316.

²³⁸ Eduardo Posada Carbó, “Usos y abusos de la historia”. En Juan Gustavo Cobo Borda, *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, op. cit. p. 81-88.

un grupo de historiadores jóvenes, no contaminados, para tratar de escribir la verdadera historia de Colombia, no la historia oficial”²³⁹.

Este debate empieza en la novela una vez que estalla la huelga. Los trabajadores dejaron de cosechar las frutas y los intereses de la compañía bananera empezaron a resentirse. La paralización de las actividades y las presiones de ésta hicieron que interviniese el ejército, que declaró a los huelguistas como malhechores y asesinos. Los soldados les dispararon causando tres mil muertos, según José Arcadio Segundo, que presencié los hechos:

José Arcadio Segundo no habló mientras no terminó de tomar el café.

–Debían ser como tres mil –murmuró.

–¿Qué?

–Los muertos –aclaró él-. Debían ser todos los que estaban en la estación.

La mujer lo midió con una mirada de lástima. «Aquí no ha habido muertos –dijo-. Desde los tiempos de tu tío, el coronel, no ha pasado nada en Macondo». En tres cocinas donde se detuvo José Arcadio Segundo antes de llegar a la casa le dijeron lo mismo: «No hubo muertos». Pasó por la plazoleta de la estación, y vio las mesas de fritangas amontonadas una encima de la otra, y tampoco allí encontró rastro alguno de la masacre²⁴⁰.

La ausencia de un relato histórico exacto acerca de este episodio y la negación de las fuentes oficiales de que hubiese víctimas entre los obreros huelguistas, y mucho menos hablar de una masacre, es lo que lleva al autor a exagerar, quizás, el número de los fallecidos y elevarlo a los tres mil contrastando así las otras versiones que niegan esa matanza.

²³⁹ Ibídem.

²⁴⁰ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit. p. 322.

El deseo del autor de dar su versión de este suceso que ha marcado la historia de Colombia y cuyas circunstancias y número de muertos nunca se había determinado de forma precisa, se había fundado sobre falsos recuerdos, que lo llevaron a magnificar por mucho tiempo este episodio. Reconoce que a la hora de escribir esta novela, se dio cuenta de que no tenía la magnitud que le daba. Eduardo Posada Carbó escribe sobre este tema:

Con anterioridad a la publicación de sus memorias, García Márquez había ya reflexionado sobre el dilema causado por sus falsos recuerdos al reconstruir la tragedia de las bananeras en su novela. «El número de muertos debió ser bastante reducido», afirmó en una entrevista divulgada en 1990 por un documental sobre Macondo en el canal 4 de la televisión inglesa, aunque advertía que «3 ó 5 muertos en esa circunstancia en ese país... debió ser una gran catástrofe». Aun así, García Márquez reconoció con franqueza que aquello fue para él «un gran problema, porque cuando me encontré con que no era realmente una matanza espectacular en un libro donde todo era descomunal..., donde quería llenar un ferrocarril completo de muertos, no podía ajustarme a la realidad histórica»²⁴¹

Ninguna novela tiene la obligación de ajustarse a la realidad real o histórica a pesar de las intenciones del autor de hacerlo. Por ende, no podemos reprocharle al autor haber especulado, ficcionalmente, sobre un episodio histórico del país. No obstante, resulta fascinante ver cómo, al final, la verdad ficcional termina por convertirse en la verdad histórica. Desde la publicación de *Cien años de soledad*, todo el mundo termina por hablar de los tres mil muertos como el resultado de la masacre del banano, tal como lo explica Dasso Saldivar:

²⁴¹ Eduardo Posada Carbó, “La historia y los falsos recuerdos (A propósito de las memorias de García Márquez)”, *Revista de Occidente*, 271, 2003. pp. 101-114

La aparición de *Cien años de soledad* sacó a flote «la página más bochornosa» de la historia colombiana con su falsa estadística, y, desde 1967, la mayoría de los colombianos empezaría a hablar de los tres mil muertos de las bananeras del Magdalena, que es la misma cifra que pregonaba en Macondo José Arcadio Segundo en solitario hasta su muerte²⁴².

Además de los dos temas que marcaron tanto la historia de Colombia como la infancia del autor, y que constituyen el contexto histórico en el que se desarrolla la saga de la familia de los Buendía, la lectura de esta novela va dejando un reguero de situaciones y hechos inspirados en la vida del autor, si bien no son nuevos. La mayoría de ellos ya se habían diseminado en las anteriores novelas, pero el autor vuelve una vez más sobre ellos en esta novela.

Como estos temas van relacionados con los personajes de la novela, los analizaremos en el siguiente punto.

4.3. Personajes y espacios

4.3.1. Personajes

En el plano personal, y con esto entiendo los hechos estrictamente inspirados en la vida del autor, encontramos, hacia el final de su novela, cómo hace uso no sólo de su vida y su círculo de amistades conocido como el grupo de Barranquilla, que integraban Alfonso, Germán, Álvaro y el sabio catalán, sino que presta a uno de sus personajes, por primera vez en una novela, su nombre propio.

El paso por Barranquilla y el grupo de los amigos que conoció allí, constituyen la matriz de estas últimas páginas. Vemos como homenajea a la figura máxima del grupo, Ramón Vinyes conocido como “el sabio catalán”, con el cual se reunían en su librería o en las cafeterías de la

²⁴² Dasso Saldivar, *García Márquez, el viaje a la semilla*, op. cit. p. 64.

ciudad para debatir sobre los temas literarios y políticos de la actualidad. Una figura que ejercía de líder de un grupo de jóvenes entusiasmados por aportar novedades a la literatura del país. Así pues, el autor traslada sus recuerdos de aquella época a su texto ficcional. El sabio catalán aparece con su apodo y como propietario de una librería, tal como fue en la realidad: “En el callejón que terminaba en el río [...], un sabio catalán tenía una tienda de libros donde había un *Sanskrit Primer* que sería devorado por las polillas seis años después si él no se apresuraba a comprarlo”²⁴³. Interactuaba con Aureliano al que ayudaba para descifrar los pergaminos de Melquiades:

Sin decir una palabra, se los entregó [...] al sabio catalán, y este los examinó [...] «Debes estar loco», dijo en su lengua, alzándose de hombros, y le devolvió a Aureliano los cinco libros y el pescadito. –Llévatelos –dijo en castellano-. El último hombre que leyó esos libros debió ser Isaac el Ciego, así que piensa bien lo que haces.

Esta interacción de Aureliano y el sabio catalán es sospechosa de ser inspirada en la relación que mantenía este último con García Márquez en Barranquilla. Cuando le entregaba el borrador de su primera novela, tal como lo cuenta en sus memorias, el sabio catalán le aconsejó: “-Le agradezco su deferencia, y voy a corresponderle con un consejo: no muestre nunca a nadie el borrador de algo que esté escribiendo”²⁴⁴.

La historia completa del sabio catalán, tal como la relata el autor en sus memorias, fue trasladada a la ficción de *Cien años de soledad*. Después de un tiempo en Barranquilla decide volver, derrotado por la nostalgia de su tierra natal, a Barcelona: “Fue mi única conversación a solas con él, pero valió por todas, porque viajó a Barcelona el 15 de abril de 1950, como estaba previsto desde hacía más de un año”²⁴⁵,

²⁴³ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit. p. 372.

²⁴⁴ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 130.

²⁴⁵ *Ibidem*.

recordaba García Márquez en *Vivir para contarla*. El único contacto que mantuvieron, después de su viaje, fue mediante las cartas que intercambiaban hasta que la última les anunció su muerte:

No había pasado un año cuando las cartas de don Ramón empezaron a ser menos explícitas, y cada vez más tristes y escasas. Entré en la librería Mundo el 7 de mayo de 1952, a las doce del día, y Germán no tuvo que decírmelo para darme cuenta de que don Ramón había muerto, dos días antes, en la Barcelona de sus sueños²⁴⁶.

El mismo Germán, personaje ficticio y real a la vez, se encargaba de contestar las cartas del sabio catalán en *Cien años de soledad*: “Germán y Aureliano le contestaban las cartas. Escribió tantas en los primeros meses, que se sentían entonces más cerca de él que cuando estaba en Macondo”²⁴⁷. La última carta, que anunciaba su muerte, quedó a merced de las polillas en la casa de Aureliano, ya que no se atrevían a abrirla:

Recibieron una carta que evidentemente no era del sabio catalán. Había sido franqueada en Barcelona, pero la cubierta estaba escrita con tinta azul convencional por una caligrafía administrativa, y tenía el aspecto inocente de los recados enemigos. Aureliano se la arrebató de las manos a Amaranta Úrsula cuando se disponía a abrirla. –Esta no –le dijo–. No quiero saber lo que dice. Tal como él lo presentía, el sabio catalán no volvió a escribir²⁴⁸.

El uso que hace García Márquez de los hechos y personajes que lo rodearon en Barranquilla es evidente en esta novela. La transposición de los hechos a la ficción es total y corresponde con rigor a la realidad. Esto lo podemos achacar a la deuda que sentía el autor hacia aquellos

²⁴⁶ Ibid. p. 410.

²⁴⁷ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit. p. 418.

²⁴⁸ Ibid. pp. 426- 427.

amigos que lo ayudaron a integrarse en la ciudad y en el trabajo como periodista. Los homenajea eternizándolos en sus novelas como ya lo había hecho en *El coronel no tiene quien le escriba*, demostrándoles, así, su gratitud por sus ayudas en los momentos más inciertos de su vida:

Yo fui -dice García Márquez- el último, por ejemplo, en diferenciar con claridad el periodismo de la literatura porque cuando llegué a Barranquilla solo llevaba literatura y fueron ellos los que me hicieron ver la diferencia entre ambos oficios. Una de las más serias y válidas críticas que me hacían era que yo no marcaba esa diferencia. Que mi periodismo era muy literario. ¿Y cuándo vas a separar las dos cosas?, me decían²⁴⁹.

Entre la maraña de nombres ficticios y repetitivos de Aureliano y José Arcadio, llama la atención el de Mercedes, que el autor infiltra en su relato. Este nombre hubiese pasado inadvertido o fuese uno más de los ficticios que tejen la trama de la novela, sino fuese por los fuertes y sospechosos lazos que guarda con la realidad. Era la novia de Gabriel. Una muchacha de ascendentes árabes: “Con la sigilosa belleza de una serpiente del Nilo”²⁵⁰, y que trabajaba en la farmacia local, de donde: “Despachó el medicamento que José Arcadio le había escrito en un papel”²⁵¹. Efectivamente, García Márquez tenía una novia llamada Mercedes con la que se casó después de su vuelta de París. Era hija de un boticario de Sucre de origen egipcio. En sus memorias hablaba de ella: “Por aquellos días de buena fortuna me encontré por casualidad con Mercedes Barcha, la hija del boticario de Sucre a la que le había propuesto matrimonio desde sus trece años”²⁵².

²⁴⁹ Heriberto Fiorillo, “La Cueva, el lugar que acogió a García Márquez y sus amigos”, periódico *El Universal*, 17 de abril de 2014. [En línea]: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/2014/cueva-reunion-garcia-marquez-amigos-barranquilla-1004187.html>

²⁵⁰ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit. p. 388.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 416.

Otro de los datos personales que el autor introduce en su ficción lo encontramos volcado en dos personajes: Gaston y su esposa Amaranta Úrsula. Ésta quiere tener, y se lo hace saber a aquél: “Dos hijos indómitos que se llamarán Rodrigo y Gonzalo”²⁵³. Así se llaman los hijos del escritor en la realidad.

En esta novela tampoco faltan las alusiones a las parrandas de García Márquez y de sus amigos de Barranquilla, que terminan en los burdeles de la ciudad, sobre todo en el de la Negra Eufemia, tal como lo recuerda en sus memorias: “Para mi primera noche histórica en Barranquilla sólo escogieron la casa de la Negra Eufemia [...] Las muchachas las escogía ella misma por su buena educación y sus gracias naturales”²⁵⁴. Era un burdel que bautizaron con el nombre de: “La casa de las muchachas que se acuestan por hambre”²⁵⁵. La transposición ficticia de estos hechos nos da una de las anécdotas de la novela:

La tarde en que Aureliano sentó cátedra sobre las cucarachas, la discusión terminó en la casa de las muchachitas que se acostaban por hambre, un burdel de mentiras en los arrabales de Macondo. La propietaria era una mamasanta sonriente, atormentada por la manía de abrir y cerrar puertas.²⁵⁶

Cuando Macondo está a punto de ser barrido por el viento, vemos a un Gabriel que contesta el cuestionario de una revista. Gana el concurso cuyo premio es un viaje a París. Aunque no es así como viaja el propio escritor a la capital francesa, las penurias que allí pasa Gabriel, el personaje de la novela, son idénticas a la realidad del joven escritor en esa ciudad europea. Al decidir quedarse en ella, reembolsa el dinero del billete de vuelta que le ha mandado el periódico *El Espectador*

²⁵³ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit. p. 379.

²⁵⁴ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. pp. 367- 368.

²⁵⁵ *Ibid.* p. 367.

²⁵⁶ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit. p. 405.

al que hace de corresponsal. Y así procede el Gabriel de *Cien años de soledad*: “Gabriel se había hecho reembolsar el pasaje de regreso para quedarse en París, vendiendo los periódicos atrasados y las botellas vacías que las camareras sacaban de un hotel lúgubre de la calle Dauphine”²⁵⁷.

De todas estas anécdotas y otras que, según el autor, sólo sus amigos cercanos las pueden descifrar, y de la arriesgada labor de los críticos que se dedican a descifrar su novela, habla García Márquez en una entrevista con Armando Durán:

Toda buena novela es una adivinanza del mundo. Los críticos han asumido, por su cuenta y riesgo, la grave responsabilidad de descifrarlas, y hay que esperar que lo hagan. No me refiero, por supuesto, a las incontables alusiones de carácter privado que hay en *Cien años de soledad*, y que sólo mis amigos íntimos pueden descubrir: que cada fecha corresponde al cumpleaños de alguien, que algún personaje tiene el mismo espíritu de mi mujer, que alguien quiere ponerle a sus hijos el mismo nombre de los míos, y mil cosas más que es imposible descubrir en la simple lectura del libro. Pero me alarma, en cambio, que nadie haya señalado una sola de las 42 contradicciones que yo mismo he descubierto después de publicar el libro, no los seis errores graves que me señaló el traductor italiano y que yo no he de corregir en las reimpresiones ni en las traducciones porque no sería honrado²⁵⁸

Además de esta recuperación de la memoria individual del autor, de sus experiencias, de sus amistades y de su esposa e hijos, encontramos en su texto y en los rasgos de sus personajes infinidad de

²⁵⁷ Ibid. p. 422.

²⁵⁸ Armando Durán, “Conversaciones con GGM”, *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, Septiembre 1968. En, Alfonso Rentería Mantilla, *García Márquez habla de García Márquez*, Bogotá, Rentería editores LTDA. 1979, p. 36.

paralelismos con personas conocidas y pertenecientes a su familia. Destacamos entre todos a los principales.

Una vez más García Márquez recurre a la figura de su abuelo materno para estructurar uno de los episodios más importantes de esta novela. A través de él se reconstruye una parte de la historia colombiana, la idiosincrasia latina de las eternas guerras entre los liberales y conservadores, conocidas por las de los Mil días. El autor “cuyo abuelo luchó en *esas guerras*, quiso dejarnos las memorias de las historias contadas por él”²⁵⁹. En la ficción esta figura la encarna el coronel Aureliano Buendía con sus derrotas y sus victorias. Representa la imagen idealizada que tenía el autor de su abuelo. Un revolucionario justo que se pelea acorde con sus ideales, por eso: “Que haya perdido treinta y dos batallas no tiene sentido”²⁶⁰. Así era el abuelo Nicolás Márquez en el imaginario del escritor. Rechaza la pensión vitalicia que le dedica el gobierno después de la firma del tratado de paz: “Decliné la pensión vitalicia que le ofrecieron después de la guerra y vivió hasta la vejez de los pescaditos de oro que fabricaba en su taller de Macondo”²⁶¹, aunque en realidad no le había sido concedida, a pesar de sus intentos tal como se había ficcionalizado en *El coronel no tiene quien le escriba*, pero sí que se dedicó a la fabricación de los pescaditos de oro.

El amor desaforado del coronel Nicolás Márquez durante la guerra, y sus numerosos hijos naturales son una de aquellas anécdotas que fascinaron a su nieto. En *Vivir para contarla*, escribía:

Una de las grandes fantasías de aquellos años la viví un día en que llegó a la casa un grupo de hombres iguales con ropas, polainas y espuelas de jinete, y todos con una cruz de ceniza pintada en la frente. Eran los hijos engendrados por el coronel a lo largo de la Provincia durante la guerra de

²⁵⁹ Carmenza Kline, *Los orígenes del relato, los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*, op. cit. p. 100.

²⁶⁰ Vincenzo Bollettino, *Breve estudio de la novelística de García Márquez*, op. cit. p. 135.

²⁶¹ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit. p. 117.

los Mil Días, que iban desde sus pueblos para felicitarlo por su cumpleaños con más de un mes de retraso²⁶².

Así, en *Cien años de soledad*, el coronel Aureliano Buendía tuvo de diferentes mujeres diecisiete hijos: “En menos de doce años bautizaron con el nombre de Aureliano, y con el apellido de la madre, a todos los hijos que diseminó el coronel a lo largo y a lo ancho de sus territorios de guerra; diecisiete”²⁶³. Todos marcados con una cruz en la frente: “Se dejaron conducir hasta el comulgatorio donde el padre Antonio Isabel les puso en la frente la cruz de ceniza”²⁶⁴. Visitaban a su progenitor en su retiro en Macondo:

El coronel Aureliano Buendía quitó la tranca, y vio en la puerta diecisiete hombres de los más variados aspectos, de todos los tipos y colores [...] Eran sus hijos. Sin ponerse de acuerdo, sin conocerse entre sí, habían llegado desde los más apartados rincones del litoral cautivados por el ruido del júbilo²⁶⁵.

Los rasgos distintivos del abuelo los encontramos también en José Arcadio Buendía en su calidad de fundador de Macondo, a donde tuvo que ir después de haber matado a Prudencio Aguilar. Estos sucesos fueron protagonizados, en la realidad, por el abuelo del escritor. José Arcadio y Úrsula Iguarán eran primos hermanos²⁶⁶ y procedían de Riohacha, como los abuelos del autor.

Tranquilina Iguarán, la abuela materna del escritor no había quedado fuera de este escenario. Aparece con su primer apellido: Úrsula Iguarán: “tan famosa por sus innumerables fabulas”²⁶⁷, sus cuartos de santos de tamaño humano que tanto perturbaron las noches de su

²⁶² Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 76.

²⁶³ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit. p. 165.

²⁶⁴ Ibid. p. 231.

²⁶⁵ Ibid. p. 229.

²⁶⁶ Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, op. cit. p. 111.

²⁶⁷ André Jansen, *La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes*, Barcelona, editorial Labor, 1973, p. 134.

nieto. Éste vuelca en este personaje los recuerdos de la infancia cuando convivía con su abuela. Era “el eje unificador de la familia”²⁶⁸. Una mujer que sostenía y administraba la vida cotidiana de la casa. Vivió ciega y decrepita a cargo de su hija Luisa Santiaga, que “cuidó de que la mantuvieran limpia y arreglada, como a una muñeca enorme”²⁶⁹. Esa imagen de “muñeca grande” era lo que atraía a Amaranta Úrsula y al pequeño Aureliano a jugar con ella en *Cien años de soledad*:

Úrsula era su juguete más entretenido. La tuvieron por una gran muñeca decrepita que llevaban y traían por los rincones, disfrazada con trapos de colores y la cara pintada con hollín y achiote, y una vez estuvieron a punto de destriparle los ojos como lo hacían a los sapos con las tijeras de podar. Nada les causaba tanto alborozo como sus desvaríos²⁷⁰.

Rebeca, que se alimentaba de tierra cuando era niña recién adoptada por los Buendía: “A Rebeca sólo le gustaba comer la tierra húmeda del patio y las tortas de cal que arrancaba de las paredes con las uñas”²⁷¹, era la hermana con la que vivió García Márquez en la casa de sus abuelos en Aracataca. La sorprendían comiendo tierra. Hechos referidos por el autor en sus memorias: “Nadie entendía cómo estaba viva sin comer, hasta que se dieron cuenta de que sólo le gustaban la tierra húmeda del jardín y las tortas de cal que arrancaba de las paredes con las uñas”²⁷².

Amaranta, al adivinar y presentir la llegada de la muerte, se sienta a tejer su mortaja. Justo al terminarla se murió y la amortajaron con ella. Este personaje que nos puede parecer tan irreal, está inspirado en la tía del autor. Creyendo, como lo hemos hecho hasta ahora, en sus declaraciones y en sus memorias, estos hechos se vuelven reales y se

²⁶⁸ Vincenzo Bollettino, op. cit. p. 109.

²⁶⁹ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op., cit. p. 189.

²⁷⁰ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, op., cit. p. 342.

²⁷¹ *Ibid.* p. 52.

²⁷² Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op., cit. p. 92.

despojan de la irrealidad que le inspiran al lector. Le decía a Vargas Llosa: “Yo tenía una tía [...] Una vez se sentó a tejer una mortaja; entonces yo le pregunté: « ¿Por qué estás haciendo una mortaja?» «Hijo, porque me voy a morir», respondió. Tejió su mortaja y cuando la terminó se acostó y se murió”²⁷³.

El catálogo de personajes inspirados en la vida real del autor, y los rasgos reales que se pueden advertir en la construcción de otros es extensible a la totalidad de los personajes de la novela. Lo mismo ocurre a nivel de las anécdotas que inserta el autor en el día a día de la familia Buendía, y que abundan en la novela. Cosa que se justifica con el objetivo del autor al percibir a dicha familia como una epopeya de la suya propia.

4.3.2. Espacio

En esta novela se repiten dos escenarios que forman, si lo queremos llamar de alguna manera, el ADN o la seña de identidad de la obra de García Márquez. Se trata del mítico pueblo de Macondo y la casa de los abuelos en Aracataca, que parece que se ha convertido en un recuerdo recurrente en sus novelas. El escritor colombiano, tal como lo explica Ángel Rama: “Una y otra vez vuelve obsesivamente sobre el mismo pueblo, sobre los mismos personajes, rehace una y otra vez la misma situación, como si trabajara sobre un campo experimental forjado en un laboratorio propio”²⁷⁴. Estas reiteraciones temáticas en las novelas motivadas por la constante búsqueda de la historia total de lo que llevaba escribiendo y fragmentando desde *La hojarasca*, implica que mi trabajo vuelva una vez más sobre un espacio ya conocido. Para evitar caer en repeticiones vanas, me limitaré a destacar las novedades que el autor imprime a estos espacios.

²⁷³ Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, *La novela en América Latina*, op. cit. pp. 15- 16. En: Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, op. cit. p. 23.

²⁷⁴ Ángel Rama, “Un novelista de la violencia americana”, *Marcha*, n. 1201, 19 de abril de 1964, pp. 22-23. En: Peter Earle (ed.), *García Márquez*, Madrid, Taurus ediciones, 1981, p. 31.

En la novela *La hojarasca*, Macondo, que habíamos identificado con el pueblo natal del autor, Aracataca, como punto de partida de una epopeya que se extiende al resto de los pueblos latinoamericanos, aparece como, más bien un pequeño pueblo: “Una ciudad lejana y solitaria, dividida por disensiones internas y por odios, terreno abonado para todas las rarezas”²⁷⁵. Un pueblo que había vivido un episodio de efímero esplendor económico, y que después de la matanza del banano y el desmantelamiento de la compañía bananera vuelve a sumirse en una decadencia económica y moral. La expansión que había experimentado con la llegada de la “hojarasca”, jornaleros de toda índole atraídos por el esplendor del banano, se reduce a pocos vecinos aislados del mundo, golpeados por los calores asfixiantes y polvos abrasantes. Este pueblo así descrito es el contexto en el que se desarrolla la trama principal de la primera novela.

Sin embargo, Macondo pasa de ser un contexto a ser uno de los temas principales en *Cien años de soledad*, donde logra mayor desarrollo. Asistimos al “Génesis que fue la fundación de Macondo”²⁷⁶, a donde llegaron los abuelos del escritor. De la historia fragmentada de este pueblo, pasamos a su historia total desde su fundación hasta su desaparición. En medio de estos dos extremos el autor rememora a través de su imaginación, ya que no los vivió, los inicios de su Aracataca natal antes de la llegada de la compañía estadounidense:

Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de

²⁷⁵ Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 13.

²⁷⁶ Fernando Aínsa, *Narrativa hispanoamericana del siglo XX, del espacio vivido al espacio del texto*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, p. 57.

nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo²⁷⁷.

Este mundo perfecto, descrito como un oasis de paz sin violencias ni muertes empieza a perder su esencia con la llegada de una familia de gitanos que empezaba a romper el aislamiento y la serenidad del pueblo. Su crecimiento insta al gobierno central a nombrar una autoridad: Don Apolinar Moscote empieza a imponer las voluntades autoritarias del gobierno a sus habitantes. Esto supone los primeros choques entre autoridad y habitantes al imponer su primera medida déspota de pintar de azul las casas del pueblo. Poco duró la presencia de Apolinar Moscote, ya que después fue sustituido por el ejército, lo que abrió las puertas a un episodio incierto en la historia del pueblo. Empiezan las primeras elecciones y con ellas los primeros fraudes, y por consiguiente los primeros atisbos de las violencias partidistas.

Como en la realidad, Macondo experimenta un notable desarrollo demográfico y una “prosperidad monetaria –no económica–”²⁷⁸, por la llegada de la compañía bananera. Su posterior abandono deja aquellas imágenes de soledad, de miseria, de decadencia y atraso, que nos contaba *La hojarasca*. Estos dos factores se enlazan para poner fin a Macondo: “La compañía bananera acaba desencadenando el diluvio que destroza a Macondo, con una lluvia continua que dura cuatro años, once meses y dos días”²⁷⁹.

Más allá de Aracataca, Macondo puede ser el prototipo de muchos pueblos de Colombia y de América latina expoliados por compañías extranjeras, y abandonados a su suerte: “la epopeya de Macondo es –decía Carmenza Kline–, a fin de cuentas, la epopeya de muchísimos

²⁷⁷ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit. p. 11.

²⁷⁸ Carmenza Kline, *Los orígenes del relato, los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*, op. cit. p. 121.

²⁷⁹ María Salgado, “¿«civilización y barbarie» o «Imaginación y barbarie»?”. En: Francisco Porrata (ed.), *Explicación de Cien años de soledad, García Márquez*, op. cit. pp. 299-312.

centros urbanos latinoamericanos que hoy en día se hunden, como lo diría García Márquez, en el «tremedal del olvido»²⁸⁰.

El segundo espacio, que aquí logra mayor configuración, es la casa de los abuelos, que albergó en cada uno de sus rincones recuerdos de la infancia del autor. La casa suele ser, según Gastón Bachelard, un espacio de suma importancia en la vida del hombre, ya que representa el conjunto de sus pensamientos, recuerdos y sueños: “La maison est une des plus grandes puissances d’intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l’homme”²⁸¹. El hecho de que García Márquez vuelva una y otra vez sobre este espacio -casa de los abuelos- en sus novelas está justificado por ser, siempre según Bachelard, su casa natal, su primer universo lleno de intimidades, secretos e imágenes: “La maison et notre coin du monde. Elle est –on l’a souvent dit- notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l’acceptation du terme”²⁸².

La casa garantiza la unidad del hombre, de sus recuerdos y ensueños. Es sinónimo de la infancia ya que van ligados una a la otra. En una imagen retórica, Gaston Bachelard explica que el poeta sabe que la casa sostiene la infancia en sus brazos: “le poète sait bien que la maison tient l’enfance immobile «dans ses bras»”²⁸³.

García Márquez había vivido su nostálgica infancia en una casa que él llamaba como “mansión”. Este calificativo remite a la complejidad de la casa de los abuelos. Múltiples cuartos, rincones y corredores, oscuridades y misterios, y por consiguiente sus recuerdos, además de diversos, están más asentados y protegidos: “Bien entendu, grâce à la maison, un grand nombre de nos souvenirs sont logés et si la maison se

²⁸⁰ Carmenza Kline, op. cit. p. 122.

²⁸¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l’espace*, op. cit. p. 26. “La casa tiene mayor capacidad de integración para los pensamientos, los recuerdos y sueños del hombre”. (traducción nuestra).

²⁸² *Ibid.* p. 24. “La casa es nuestro rincón del mundo. Es –se ha dicho a menudo- nuestro primer universo. Es verdaderamente un cosmos. Un cosmos en todos los sentidos de la palabra”. (Traducción nuestra).

²⁸³ *Ibid.* p. 27.

complique un peu, si elle a cave et grenier, des coins et des couloirs, nos souvenirs ont des refuges de mieux en mieux caractérisés”²⁸⁴.

García Márquez, ya lo habíamos visto en *La hojarasca* y ahora en *Cien años de soledad*, recupera con la memoria a través de la casa de Aracataca. Siempre había defendido su importancia en el mundo imaginario de sus novelas, y la había marcado como objetivo de *Cien años de soledad*, que en un primer intento había titulado *La casa*: “Quise sólo dejar una constancia poética –decía el autor– del mundo de mi infancia, que [...] transcurrió en una casa grande, muy triste, con una hermana que comía tierra y una abuela que adivinaba el porvenir”²⁸⁵. Esta casa que había descrito detalladamente en *Vivir para contarla* como una “casa lineal de ocho habitaciones sucesivas, a lo largo de un corredor”²⁸⁶ sirvió de prototipo para la de los Buendía: “De nueve dormitorios con ventanas hacia el patio y un largo corredor protegido del resplandor del mediodía por un jardín de rosas”²⁸⁷, donde Úrsula, como la abuela del escritor, “pugnaba por conservar el sentido común”²⁸⁸. La hospitalidad del abuelo para con los forasteros que llegaban a Aracataca, y que eran un festejo rememorado por su nieto en sus memorias: “La casa era un pueblo. Siempre había varios turnos en la mesa”²⁸⁹, y la frase de su abuela repartiendo órdenes a sus sirvientas: “Hay que hacer de todo, porque no se sabe qué les gustará a los que vengan”²⁹⁰, se convierten en recuerdos que amueblan la cotidianidad de la familia de los Buendía. De ellos decía el narrador: “Nadie entendió muy bien cómo fue surgiendo de las entrañas de la tierra no sólo la casa más grande que habría en el pueblo, sino la más

²⁸⁴ Ibidem.

²⁸⁵ Plinio Apuleyo Mendoza, y Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, op. cit. p. 93.

²⁸⁶ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 42.

²⁸⁷ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit. p. 65.

²⁸⁸ Ibidem.

²⁸⁹ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 76.

²⁹⁰ Ibid. p. 75.

hospitalaria”²⁹¹, donde Úrsula, como Tranquilina Iguarán, abuela de García Márquez, impartía la misma orden a sus cocineras:

Úrsula [...] experimentaba un alborozo pueril cuando se aproximaba la llegada del tren. «Hay que hacer carne y pescado», ordenaba a las cuatro cocineras, que se afanaban por estar a tiempo bajo la imperturbable dirección de Santa Sofía de la Piedad. «Hay que hacer de todo –insistía– porque nunca se sabe qué quieren comer los forasteros.»²⁹²

A modo de conclusión, vemos como García Márquez hace uso de su vida familiar en esta novela. No podemos hablar de una novela en la que el autor se sincera bajo las máscaras de la ficción, pero sí de una novela que alberga un sinfín de experiencias personales, anécdotas familiares, recuerdos de la infancia, problemas sociales y rivalidades políticas. Una novela que recupera la totalidad de la memoria fragmentada en novelas y cuentos anteriores. Parece que el escritor colombiano se resiste a satisfacer nuestra “obsesión” por descubrir esa vida íntima y secreta, y se limita a universalizar sus recuerdos más confesables en *Cien años de soledad*.

5. Crónica de una muerte anunciada

Después de la publicación de *El otoño del patriarca*, García Márquez anunciaba la decisión de abandonar la narrativa para dedicarse a actividades comprometidas con las causas de los pueblos latinos a merced de regímenes dictatoriales. La decisión del escritor colombiano fue motivada por el golpe de estado perpetrado por Augusto Pinochet contra Salvador Allende a finales de 1973. Su condición para volver a hacer lo que mejor se le daba, era el derrocamiento del gobierno golpista y la restauración de la democracia en Chile.

²⁹¹ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, op. cit. p. 65.

²⁹² Ibid. pp. 242- 243.

Afortunadamente, García Márquez no cumplió su promesa, y publicó en 1981, una de las novelas más logradas de su producción novelística: *Crónica de una muerte anunciada*²⁹³. Su retractación fue justificada por una mala interpretación de sus palabras:

Lo que quise decir es que voy a estar tan ocupado trabajando contra él, que considero que no voy a tener tiempo de hacer otra cosa. Y como creo tener yo mucho más lectores que partidarios Pinochet, trato de sublevar a mis lectores²⁹⁴.

Esta novela fue recibida como una ruptura del autor con su mundo mítico de Macondo y su realismo mágico²⁹⁵. Rafael Gutiérrez Girardot indica que “Podría cerrar un ciclo en la obra de García Márquez e inaugurar otro: el ciclo de la invención y el de las memorias, respectivamente”²⁹⁶.

La destrucción del mítico Macondo y el abandono del realismo mágico, que sostiene la crítica, llevan al autor a experimentar otros géneros narrativos. Álvaro Salvador señala que a partir de *Crónica de una muerte anunciada* el escritor colombiano se embarca en lo que él denomina como “ciclo de géneros”²⁹⁷, que van desde la novela de investigación policiaca, como es el caso que nos compete, hasta la novela romántica y biográfica.

²⁹³ José Manuel Camacho Delgado, “Magia y desencanto en la narrativa colombiana”, *Cuadernos de América Sin nombre*, N16, [En línea] <http://www.biblioteca.org.ar/libros/141660.pdf>.

²⁹⁴ María Esther Gilio, “Escribir bien es un deber revolucionario”, *Triunfo*, Madrid, 1977. En, Alfonso Rentería Mantilla, *García Márquez habla de García Márquez*, op. cit. p. 143.

²⁹⁵ Carmen Alemany Bay, “Propuestas narrativas de Gabriel García Márquez después de Cien años de soledad: innovación de la tradición”, en José Manuel Camacho Delgado; Fernando Díaz Ruiz, *Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico*, op. cit. p. 15.

²⁹⁶ Rafael Gutiérrez Girardot, “Dos veces humor”, *Quimera*, 14, 1981, p. 68.

²⁹⁷ Álvaro Salvador, “Estrategias narrativas en *Crónica de una muerte anunciada*”, en *Quinientos años de soledad. Actas del congreso Gabriel García Márquez*, (Túa Blesa editor), Anexos de Tropelías, Zaragoza, 1997, p. 300

5.1. Periodismo y literatura

La vocación periodística de García Márquez aguarda desde sus inicios el turno de ser plasmada de manera patente en una novela. *Crónica de una muerte...* sin duda, es el resultado de este deseo del autor colombiano de fusionar sus dos vocaciones de escribir novelas y publicar artículos periodísticos. En una entrevista con Ernesto González Bermejo, cuando ya escribía *El otoño del patriarca*, el escritor revela que quería escribir lo que él denominaba “reportajes novelados”:

Quiero hacer otra cosa: reportajes novelados. Un poco a la manera de lo que ha hecho Truman Capote, pero (...) menos preparado y efectista. Lo mío será tomar un hecho real y dar toda una historia, una mitología, las gentes²⁹⁸.

Este deseo se convirtió, entonces, en *Crónica de una muerte anunciada*. La crítica la clasificó como novela policiaca, y el autor volcó en ella todas las técnicas periodísticas aprendidas a lo largo de más de treinta años de dedicación al periodismo. Fue calificada por Palencia Roth como la historia construida con los métodos de la novela policiaca y presentada bajo el formato de novela²⁹⁹, lo mismo reconocía su propio autor al expresar su satisfacción del resultado: “Por primera vez conseguí una confluencia perfecta entre el periodismo y la literatura. Por eso se llama *Crónica de una muerte anunciada*”³⁰⁰, decía García Márquez.

²⁹⁸ Ernesto González Bermejo, “Ahora doscientos años de soledad”, *Revista Triunfo*, Madrid, Noviembre 1971. En: Alfonso Rentería Mantilla, *García Márquez habla de García Márquez*, op. cit. p. 63.

²⁹⁹ Michael Palencia-Roth, “*Crónica de una muerte anunciada*: el antiedipo de García Márquez”, *Revista de Estudios Colombianos*, Asociación de Colombianistas Norteamericanos, Tercer Mundo Editores, 1989, n° 6, pp. 9-10. En: José Manuel Camacho Delgado, “Magia y desencanto en la narrativa colombiana”, *Cuadernos de América Sin nombre*, N16, p. 52. [En línea] <http://www.biblioteca.org.ar/libros/141660.pdf>.

³⁰⁰ José Fajardo, “Gabriel García Márquez”, *Diario 16*, 28 de abril, 1981, p. 25. En: José Manuel Camacho Delgado; Fernando Díaz Ruiz, *Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico*, op. cit. p. 22.

5.2. Antecedentes reales de la anécdota

El trágico episodio, que se supone que García Márquez reconstruye en *Crónica de una muerte anunciada*, tuvo lugar, efectivamente en el pueblo de Sucre el día 22 de enero de 1951³⁰¹. El desafortunado suceso acabó con la vida del joven sucreño Cayetano Gentile Chimento, de 22 años. Fue víctima inocente de un confuso lance de honor. Cayó sin saber a ciencia cierta por qué lo mataban.

El origen de la tragedia tal como ocurrió en la vida real fue cuando Miguel Reyes Palencia descubre, en su noche de bodas que su esposa, Margarita Chica Salas, no era virgen y la devuelve a su madre con el estigma de la deshonor. Esa misma madrugada, después de sonsacarle a su hermana el nombre del autor de su deshonor, los hermanos Víctor Manuel y José Joaquín Chica Salas, para limpiar el mancillado honor de su familia, mataron a machetazos a Cayetano Gentile.

Esta lectura real de los hechos fue relatada por el autor en sus memorias, y la enmarca dentro del tenso ambiente de los pasquines en el que se desarrolla *La mala hora*:

La comidilla de dominio público en el pueblo era una supuesta relación de nuestro amigo Cayetano Gentile con la maestra de escuela del cercano caserío de Chaparral, una bella muchacha de condición social distinta de la suya, pero muy seria y de una familia respetable. No era raro: Cayetano fue siempre un picaflor, no sólo en Sucre sino también en Cartagena, donde había estudiado su bachillerato e iniciado la carrera de medicina³⁰².

³⁰¹ Gonzalo Díaz-Migoyo, "Sub rosa: la verdad fingida de *Crónica de una muerte anunciada*", *Hispanic Review*, Vol. 55, N 4, 1987, pp. 425-440. [En línea] <http://www.gdmigoyo.com/wp-content/uploads/sub-rosa.pdf>

³⁰² Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. pp. 379-380.

En un pueblo tan reservado y tradicional como lo era Sucre, las sospechas se cernían sobre Cayetano Gentile desde que, como lo cuenta García Márquez en *Vivir para contarla*:

Una noche lo vimos llegar de su finca en su mejor caballo, la maestra en la silla con las riendas en el puño, y él en ancas, abrazado a su cintura. No sólo nos sorprendió el grado de confianza que habían logrado, sino el atrevimiento de ambos de entrar por el camellón de la plaza principal a la hora de mayor movimiento y en un pueblo tan malpensado [...] Lo previne en broma de que iba a amanecer cualquier día con un pasquín en la puerta, y él se encogió de hombros [...] —Con los ricos no se atreven³⁰³.

García Márquez no fue testigo directo del asesinato de su amigo. Fue Mercedes, su futura esposa, la que lo informó de ello cuando estaba trabajando en Barranquilla en el periódico *El Herald*. Su instinto de periodista y su vocación de escribir en sus primeras manifestaciones lo empujan a viajar a Sucre para recabar datos y escribir un reportaje sobre lo sucedido: “Esto ocurrió poco antes de que supiera qué iba a ser en la vida y sentí tanta urgencia de contarlo, que tal vez fue el acontecimiento que definió para siempre mi vocación de escritor”³⁰⁴. Sin embargo, las suplicas de su madre le impiden seguir adelante con su proyecto. Las razones de Luisa Santiaga se fundamentan sobre las relaciones familiares que la unían con la madre de la víctima, y la inutilidad de revivir un episodio tan real y tan trágico:

Me rogó que no escribiera el reportaje. Al menos mientras estuviera viva la madre de Cayetano, doña Julieta Chimento, que para colmo de razones era su comadre de

³⁰³ Ibid. p. 380.

³⁰⁴ Gabriel García Márquez, “El cuento del cuento”, *El País*, 26 de agosto de 1981. [En línea]: http://elpais.com/diario/1981/08/26/opinion/367624809_850215.html

sacramento, por ser madrina de bautismo de Hernando, mi hermano número ocho³⁰⁵.

Así entonces, la crónica de García Márquez, que debía, tal como lo indica su nombre, ser la reconstrucción de aquellos hechos en su momento, tuvo que retrasarse treinta años, hasta que murió la madre del asesinado:

Mi madre [...] treinta años después del drama, me llamó a Barcelona para darme la mala noticia de que Julieta Chimento, la madre de Cayetano, había muerto sin reponerse todavía de la falta del hijo. Pero esa vez, con su moral a toda prueba, mi madre no encontró razones para impedir el reportaje³⁰⁶.

5.3. Ficcionalización literaria de la realidad

Cuando un lector lee la novela que aquí nos ocupa, sin tener un conocimiento de la biografía de su autor y las circunstancias que inspiraron su tema, se topa, indudablemente, con una simple crónica de un asesinato pasional cuyos protagonistas viven en un anónimo pueblo caribeño. Su narrador actúa como un “Deus ex machina” ya que dispone y maneja la historia a su antojo. Por lo más que puedan percibirse halos de realidad, el aspecto literario de lo leído termina por calificarlo como simple invención o ficción literaria.

Sin embargo, cuando el autor ha defendido siempre la estricta relación de su obra con la realidad, nunca ha sido tan explícita e insistente como ahora en esta novela³⁰⁷. Nos encontramos, nada más empezar la lectura de la historia, con un narrador que pide implícitamente al lector que lo identifique directamente con el autor de la novela (A=N). Implica directamente, a través de sus nombres reales, a

³⁰⁵ García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 418.

³⁰⁶ Ibid. p. 419.

³⁰⁷ Ángel Rama, *La caza literaria es una altanería fatalidad, Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1983, pp. 7-46. [En línea]: <http://palabrasmaldichas.blogspot.com.es/2008/05/la-caza-literaria-es-una-altanera.html>

miembros de su familia cercana, y pone en boca de cada uno de ellos testimonios acerca del trágico suceso que le costó la vida a su amigo Cayetano Gentile. Poetiza y ficcionaliza hechos y personajes fáciles de identificar con la realidad, y que él mismo, en sus entrevistas, termina por borrar los últimos escollos de la ficción que levemente los enmascara.

5.3.1. Anécdota en *Crónica de una muerte anunciada*

Puede que García Márquez quedase abrumado, después de escribir y publicar *Crónica de una...*, por el alto grado de realismo que alberga su nueva novela. En una entrevista al periódico *El País* declaraba refiriéndose al argumento que lo inspiró que: “Es interesante ver ahora que la novela que salió de esa realidad no tiene nada que ver con ella”, y añade: “He utilizado una técnica de reportaje, pero en la novela ya no queda del drama mismo o de los personajes sino el punto de partida, la estructura”³⁰⁸. No obstante, lo cierto es que en la novela hay una enorme carga de “intención de veracidad”³⁰⁹. Fueron pocas las licencias literarias que se permitió, como por ejemplo el lugar donde acaeció la muerte de su amigo de infancia Cayetano Gentile. Mientras que en la realidad los hermanos gemelos lo alcanzaron y lo acuchillaron en la casa de los vecinos, el autor le imprimió al suceso un grado más de dramatismo y fatalidad y lo hizo morir en la puerta de su casa a la vista de su madre que lo miraba impotente desde el balcón:

Plácida Linero se asomó a la ventana de la plaza y vio a los gemelos Vicario que corrían hacia la iglesia. [...] pensó que había pasado el peligro. Luego salió al balcón del dormitorio, y vio a Santiago Nasar frente a la puerta, bocabajo en el polvo, tratando de levantarse de su propia sangre. Se incorporó de medio lado, y se echó a andar en

³⁰⁸ Jesús Ceberio, *García Márquez: “Crónica de una muerte anunciada es mi mejor novela”, El país*, 1 de mayo de 1981. [En línea]: http://elpais.com/diario/1981/05/01/cultura/357516008_850215.html

³⁰⁹ Ángel Esteban, “Lo que los nombres anuncian en *Crónica...* de García Márquez”. En, José Manuel Camacho Delgado; Fernando Díaz Ruiz, *Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico*, op. cit. p. 218.

un estado de alucinación, sosteniendo con las manos las vísceras colgantes³¹⁰

García Márquez tampoco recoge las últimas palabras reales del joven estudiante al llegar agonizante a la puerta de su casa, en las que proclamaba su inocencia delante de su madre y pedía a sus hermanos que vengasen su muerte: “Madre, conformidad, calma, soy inocente”³¹¹.

A parte de estos pocos datos ficcionales, la novela y su trama guardan una fidelidad total con la realidad. La ficcionalización de los nombres reales de los protagonistas del trágico suceso no impide establecer posibles identidades y relaciones de semejanza. Trabajos e investigaciones periodísticas no tardaron en acometer la reconstrucción de una crónica paralela a la narrada por el escritor cataqueño. El mismo Bayardo San Román, personaje de la novela que devolvió a su esposa a su familia, escribiría un libro donde contó la realidad de los hechos que tuvo que vivir allá por el año 1951: “Yo soy Bayardo San Román, el único personaje vivo de la historia de amor que le sirvió de inspiración a Gabo”, cuenta Miguel Reyes Palencia (su nombre real) en su libro, y añade: “En el fondo, es el mismo relato, pero los personajes de García Márquez tienen mucho de su lírica, de su poesía. Los míos son auténticos, de carne y hueso, que se mataron, se ofendieron”³¹², e identifica a Ángela Vicario como Margarita Chica, su esposa rechazada por no llegar virgen al matrimonio.

Gerald Martín hace una lectura real de los personajes ficticios de la novela y sintetiza este juego de identificaciones como sigue:

Gentile, de padres italianos inmigrantes, se convertirá en Santiago Nasar, de ascendencia árabe, y así más próximo a la herencia familiar de Mercedes Barcha. Margarita Chica,

³¹⁰ Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona, Bruguera, 1982, pp. 190-191.

³¹¹ Raúl Mendoza, “El crimen que Gabo no inventó”, periódico *La república*, Domingo, 16 de octubre de 2011. [En línea]: <http://www.larepublica.pe/16-10-2011/el-crimen-que-gabo-no-invento>

³¹² “La verdadera historia”, *Revista Semana*, 13/10/2007. [En línea] <http://www.semana.com/gente/articulo/la-verdadera-historia/88772-3>

amiga de Mercedes, pasaría a ser Ángela Vicario. Miguel Palencia se convertiría en Bayardo San Román. Victor Manuel y José Joaquín Chica Salas serían los hermanos gemelos Pedro y Pablo Vicario. La mayor parte del resto de los detalles del libro se corresponden con la realidad³¹³.

En esta novela, como ya había avanzado, hay una fuerte “intención de veracidad” por parte del autor. Esta intención no sólo la sugiere el uso de un tema inspirado en la vida real, y apenas poetizado, sino que recae en el deseo casi explícito del anónimo narrador, que a lo largo del texto espera que el lector lo identifique con el autor: “Pero en esta obra topamos con un escollo aún mayor, y es la carga de “intención de veracidad” del autor, que es además el narrador”³¹⁴. Esta identidad que aquí afirma el profesor Ángel Esteban no es nominal, sino que una simple deducción a partir de los datos autobiográficos que deja el autor repartidos por su novela. El narrador se atribuye el parentesco de personajes reales en la vida del autor, y es periodista igual que el propio García Márquez. De allí Ángel Esteban explica:

A nadie se le escapa que “yo soy yo” porque se trata de un periodista (García Márquez lo es) que escribe crónicas, su mujer se llama Mercedes Barcha (“Muchos sabían –dice– que en la inconsciencia de la parranda le propuse a Mercedes Barcha que se casara conmigo”³¹⁵), sus hermanos son Jaime, Margot, Luis Enrique, la monja, el doctor se llama Iguarán y es primo de su madre³¹⁶, Gerineldo

³¹³ Gerald Martín, *Gabriel García Márquez, una vida*, op. cit. p. 457.

³¹⁴ Ángel Esteban, “Lo que los nombres anuncian en *Crónica...* de García Márquez”. En, José Manuel Camacho Delgado; Fernando Díaz Ruiz, *Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico*, op. cit. p. 218.

³¹⁵ Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, op. cit. p. 72.

³¹⁶ *Ibid.* p. 71.

Márquez también hace aparición³¹⁷, así como su tía Wenefrida Márquez, su padre toca el violín.³¹⁸

María Alejandrina Cervantes es otro de los nombres que nos incitan a buscar lazos entre el autor y sus personajes. Este nombre fue el que usó en sus memorias *Vivir para contarla* para referirse a una de las mujeres con las que tuvo un romance cuando estaba de vacaciones en la casa de sus padres en Sucre:

Por Navidad decidí huir de la competencia anual de las carrozas y me escapé con dos amigos cómplices para la población vecina de Majagual. Anuncié en casa que me iba por tres días, pero me quedé diez. La culpa fue de María Alejandrina Cervantes, una mujer inverosímil que conocí la primera noche, y con quien perdí la cabeza en la parranda más fragorosa de mi vida³¹⁹.

Consciente de los peligros que entraña el uso de los nombres reales, sobre todo en estos contextos, el autor recurre a la ficción en sus memorias para ocultar la identidad real de su amante: “la reviví para proteger a otra en alguna de mis novelas, como dueña y señora de una casa de placer que nunca existió”³²⁰.

La novela a la que se refería es la que nos compete en este capítulo. En ella aparece el nombre de María Alejandrina Cervantes como dueña del prostíbulo del pueblo al que peregrinaban todos los jóvenes de su generación:

María Alejandrina Cervantes [...] fue la mujer más elegante y la más tierna que conocí jamás, y la más servicial en la cama, pero también la más severa. Había nacido y crecido

³¹⁷ Ibid. p. 55.

³¹⁸ Ángel Esteban, “Lo que los nombres anuncian en *Crónica...* de García Márquez”. En, José Manuel Camacho Delgado; Fernando Díaz Ruiz, *Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico*, op. cit. p. 218.

³¹⁹ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 257.

³²⁰ Ibidem.

aquí, y aquí vivía, en una casa de puertas abiertas con varios cuartos de alquiler y un enorme patio de baile³²¹.

Sea en las memorias o en la novela *Crónica de una muerte anunciada*, este personaje fue rescatado de las nostalgias del autor y de sus experiencias amorosas. Sin embargo, los lectores quedamos sin un referente real, sin un nombre real que alce al personaje a un expediente de realidad. El autor no podía asumir el riesgo de ser arrastrado una vez más a rendir cuentas ante la justicia por usurpación literaria de vidas privadas ajenas como ya le había sucedido con esta novela.

5.4. *Crónica de una muerte anunciada*: la realidad peligrosa

Tal como sucede con las memorias y autobiografías, el peligroso acercamiento del autor a la realidad en esta novela le ha acarreado denuncias por el uso literario de una vida íntima ajena, fácilmente reconocible, sin autorización de su protagonista. Bayardo San Román, nombre ficticio de uno de los personajes usados por García Márquez tuvo quien lo reclamase como propio. En 1994 Miguel Reyes Palencia demanda al autor por “dañar su honra y su dignidad”³²² al comprobar la similitud entre su vida privada y la novela del escritor. El demandante alega los daños y el deterioro que sufrió su vida desde la publicación de *Crónica de una muerte...* Desde entonces se queja de haber perdido su prestigio y su círculo de amistades: “Yo tenía un buen nombre, era socio del Club Alemán, del Club de Leones, pero la gente empezó a alejarse y tuve que cancelar mis amistades”³²³. Además del daño moral de la publicación de su vida privada, el demandante se queja de no haber recibido ninguna compensación económica como derechos de autor al ser el protagonista directo del suceso relatado.

³²¹ García Márquez, Gabriel, *Crónica de una muerte anunciada*, op. cit. p. 105.

³²² “García Márquez ganó demanda a quien le inspiró «*Crónica de una muerte anunciada*»”, diario *El Comercio*, martes 29 de noviembre del 2011, [En línea]: <http://elcomercio.pe/luces/arte/garcia-marquez-gano-demanda-quien-le-inspirocronica-muerte-anunciada-noticia-1341226>

³²³ “A Bayardo se le acabó la historia”, diario *La prensa*35, 30 de noviembre de 2011. [En línea]: http://impresa.prensa.com/panorama/Bayardo-acabo-historia_0_3262923940.html

Estos dos argumentos de Miguel Palencia fueron recogidos en el fallo del tribunal como sigue:

Que a pesar de ser una de las personas que dio vida a la obra, no ha recibido ninguna retribución económica por parte de los hermanos García Márquez, lo que considera un atropello a sus derechos patrimoniales, aunado al prejuicio moral que le ha ocasionado la publicación de su vida, pues fue un drama personal, cuya divulgación alteró su diario vivir, perdiendo la paz y desmejorando su posición en la sociedad, pues ya no lo identifican como Miguel Palencia, sino como Bayardo San Román, personaje que le dio vida a su historia personal³²⁴.

García Márquez y su defensa adujeron que el argumento real de su novela, ocurrido en 1951, pronto se incorporó en la memoria popular, que lo enriqueció con detalles y variaciones hasta que el escritor lo convirtió en una novela en 1981, y de ello sólo “quedaba el mecanismo central”³²⁵ es decir, la simple historia de un hombre que se casó con una mujer y la devolvió al hogar de sus padres porque ella no era virgen. Y añade: “Salvo el simple mecanismo del drama, todo el contexto es totalmente falso, inventado por mí. La identidad de los personajes es falsa”³²⁶.

A pesar del estrecho acercamiento a la realidad en esta novela y el fácil reconocimiento de sus rasgos, la demanda de Miguel Palencia no prosperó. Después de diecisiete años de pleito, en 2011, el tribunal rechaza las pretensiones de este último. Al tratarse de una novela, y al usar nombres ficticios (los de su madre y hermanos son reales, pero con previa autorización, explica el escritor), el autor se distancia de la

³²⁴ El fallo del tribunal superior, distrito judicial de Barranquilla, [En línea]: <http://web.ua.es/es/contratos-id/documentos/ip-tango/sentencia-garcia-marquez.pdf?noCache=1323855366375>

³²⁵ “Gabo gana demanda a quien le inspiró en «Crónica de una muerte anunciada»”, el diario *Sur*, [En línea]: http://www.diariosur.es/agencias/20111130/mas-actualidad/cultura/gabo-gana-demanda-quien-inspiro_201111300021.html

³²⁶ *Ibidem*.

realidad, si bien podían percibirse paralelismos. La ficción, entonces, ampara al escritor, siendo importante la forma (ficción) y no el contenido (inspiración real), tal como lo explicó el abogado de García Márquez.

6. El amor en los tiempos del cólera

Después de ser galardonado con el Nobel de literatura en 1982, el escritor colombiano se vio, sin duda, condicionado por el peso y la importancia del premio conseguido. El miedo a defraudar a sus lectores con cualquier proyecto literario posterior lo lleva a madurar una y otra vez sus argumentos literarios para responder al supuesto nivel alcanzado con el Nobel concedido. Por lo tanto, abandona, aunque no de manera radical, las reiterados traumas de la infancia y con ellos el mundo ficticio de Macondo y su realismo mágico para tratar temas de índole sentimental, personales sean o familiares. Vicente Cervera Salinas explica este punto como sigue:

Y precisamente teniendo en cuenta la alusión a novelas como *El coronel no tiene quien le escriba* y, sobre todo, *Cien años de soledad*, cabría señalar que una de las características que con mayor claridad demuestran la evolución de la novelística de García Márquez, dentro y fuera del “boom”, sería la progresiva desatención que se observa en su escritura con respecto a los elementos propios del llamado “realismo mágico”. Éstos, muy abundantes y fecundos en las textos de los años sesenta y setenta, comienzan a decaer a partir justamente de *El amor...*, novela en que son muy poco relevantes los procedimientos narrativos y los aspectos temáticos determinantes de dicha corriente estética³²⁷.

³²⁷ Vicente Cervera Salinas, “Génesis y contextos de *El amor en los tiempos del cólera*, o cuando Gabo se despidió de Macondo”, *Cartaphilus, Revista de Investigación y Crítica estética*, n. 13, 2014, pp. 84-93.

El amor en los tiempos del cólera, si bien parece contradictorio a lo dicho antes, vuelve a reescribir de manera distinta temas ya esbozados o detallados en novelas anteriores. Tal vez había pensado que sus novelas anteriores, *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *La mala hora* carecían de una profunda perspectiva analítica, tanto a nivel del lenguaje como a nivel de la estructura, o dejaban lagunas que había que volver a revisar y llenar. Ahora, dispone de las herramientas adecuadas, o tal como él mismo lo llamaba, de la “carpintería necesaria” para volver a reestructurar y armar como debido los temas tratados.

Antes de acometer el análisis biográfico de esta novela, en el título nos llama la atención la palabra “amor”. Se trata de un giro que efectúa el escritor en sus temas cuando hemos advertido su total ausencia en las novelas anteriores. Es la primera vez que deja de lado los viejos y constantes problemas sociales, violencia y despotismos, los reiterados recuerdos de la infancia, y la enaltecida e idealizada figura del abuelo materno Nicolás Márquez, para dedicar la totalidad de su extensa novela a la historia de un amor imposible, a la pasión desenfrenada y a la imparable precipitación de sus personajes hacia la decrepitud. Todo con un trasfondo de reflexiones sobre la vejez y la memoria, temas que no son ajenos a las preocupaciones del autor.

La tipología del análisis que configura este trabajo nos lleva, como ya lo hemos hecho con las anteriores novelas, a destacar en *El amor en los tiempos del cólera*, sea en el argumento principal o en sus ramificaciones, no sólo posibles inspiraciones en hechos reales de la vida del autor, sino algunas de sus preocupaciones que nos puedan dar una imagen, aunque parcial, de su personalidad. El título, como tal, nos da esperanzas de un posible acercamiento a su vida íntima y secreta, que había esquivado y vetado en sus memorias y en las ficciones tratadas hasta ahora. Podemos suponer que el escritor colombiano, con la madurez literaria lograda a lo largo de sus ejercicios y el dominio de los mecanismos de la ficción, podría estar tentado por un acercamiento a la confesión enmascarada de su vida más secreta.

Estos puntos y estas suposiciones son los que vamos a analizar en los capítulos siguientes.

6.1. El argumento real

En sus memorias, el autor da las claves reales de la lectura de *El amor en los tiempos del cólera*, y marca, por lo tanto el espacio autobiográfico en el que quiere que se lea y se entienda una parte de esta novela. El tema principal o el punto de partida que le dio vida era la historia del amor contrariado de sus padres. Una historia que le sedujo desde joven. Sin embargo, y tal como ocurrió con el proyecto fallido de la novela *La casa*, García Márquez no se veía capaz de abordar novelísticamente este tema, y lo aplazó hasta los años ochenta.

En efecto, Luisa Santiago, hija del coronel Nicolás Márquez y Tranquilina Iguarán, se enamoró discretamente de Gabriel Eligio, un joven telegrafista de Aracataca. La inexorable oposición de sus padres a este noviazgo llevó a los dos enamorados a comunicarse de manera compleja y a sortear los obstáculos y la vigilancia de los padres:

Ni Gabriel Eligio ni Luisa Santiago se amilanaron con el rigor de la familia. Al principio podían encontrarse a escondidas en casas de amigos, pero cuando el cerco se cerró en torno a ella, el único contacto fueron las cartas recibidas y enviadas por conductos ingeniosos. Se veían de lejos cuando a ella no le permitían asistir a fiestas donde él fuera invitado. Pero la represión llegó a ser tan severa que nadie se atrevió a desafiar las iras de Tranquilina Iguarán, y los enamorados desaparecieron de la vista pública. Cuando no quedó ni un resquicio para las cartas furtivas, los novios inventaron recursos de náufragos. Ella logró esconder una tarjeta de felicitación en un pudín que alguien había encargado para el cumpleaños de Gabriel Eligio, y éste no desaprovechó ocasión de mandarle telegramas falsos e inocuos con el verdadero mensaje cifrado o escrito con tinta

simpática. La complicidad de la tía Francisca se hizo entonces tan evidente, a pesar de sus negativas terminantes, que afectó por primera vez su autoridad en la casa, y sólo le permitieron acompañar a la sobrina mientras cosía a la sombra de los almendros. Entonces Gabriel Eligio mandaba mensajes de amor desde la ventana del doctor Alfredo Barboza, en la acera de enfrente, con la telegrafía manual de los sordomudos³²⁸.

La tozudez de la hija enamorada y su negación a renunciar a su prohibido noviazgo con Gabriel Eligio exasperaban a Nicolás Márquez. En un intento de exorcizarla del “demonio” del amor, y para que se olvidase del enamoradizo pretendiente, decidieron emprender un viaje por los pueblos de la costa caribe. Esta fase de la anécdota, más allá de su realidad, adquiere un cariz fantástico que la acerca más a lo inverosímil que a lo real, más a la novela que a las memorias. De todos modos, García Márquez lo recoge en *Vivir para contarla* de la siguiente manera:

Aquellos manejos de consolación les habrían bastado para sobrevivir a fuego lento, hasta que Gabriel Eligio recibió una carta alarmante de Luisa Santiaga, que lo obligó a una reflexión definitiva. La había escrito a las carreras en el papel del retrete, con la mala noticia de que los padres habían resuelto llevársela a Barrancas, de pueblo en pueblo, como un remedio brutal para su mal de amores. No sería el viaje ordinario de una mala noche en la goleta de Riohacha, sino por la ruta bárbara de las estribaciones de la Sierra Nevada en mulas y carretas, a través de la vasta provincia de Padilla³²⁹.

Las razones de esta encarnizada lucha entre padres e hija están motivadas por la procedencia y condición del pretendiente. En un medio

³²⁸ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. pp. 62-63.

³²⁹ *Ibid.* p. 63.

tan conservador, donde todos aparentan y defienden la decencia moral, aunque a escondidas se hacía todo lo contrario tal como lo delataban los pasquines de *La mala hora*, no se veía con buen ojo a los hijos naturales. Gabriel Eligio era hijo de madre soltera lo que lo descende en los escalones sociales si bien era de buen oficio:

Entre los argumentos fuertes contra Gabriel Eligio estaba su condición de hijo natural de una soltera que lo había tenido a la módica edad de catorce años por un tropiezo casual con un maestro de escuela. Se llamaba Argemira García Paternina, una blanca esbelta de espíritu libre que tuvo otros cinco hijos y dos hijas de tres padres distintos con los que nunca se casó ni convivió bajo un mismo techo³³⁰.

Además, Gabriel Eligio era simpatizante del bando conservador contra el cual luchó el coronel Nicolás Márquez durante las guerras de los mil días, y que muchos consideran como causantes de los males y sufrimientos de los colombianos:

Las razones contra Gabriel Eligio se agravaban por ser miembro activo del Partido Conservador, contra el cual había peleado sus guerras el coronel Nicolás Márquez. La paz estaba hecha sólo a medias desde la firma de los acuerdos de Neerlandia y Wisconsin³³¹.

Evidentemente, la historia, a pesar de las dificultades, terminó por el reencuentro de Luisa Santiago con su pretendiente, y el posterior enlace de la pareja. Estas tres etapas, que constituyen de alguna manera el prototipo de las novelas fantásticas donde el protagonista termina por vencer y someter todas las complicaciones y nudos para finalmente obtener a la amada como premio de su heroísmo, son las que utiliza el autor colombiano en *El amor en los tiempos del cólera*. Es

³³⁰ Ibid. p. 60.

³³¹ Ibid. p. 61.

la historia minuciosa del amor de mis padres, declaró en una entrevista concedida a una televisión colombiana, y un poco más universalizada con matices ficcionales, cuando declara al diario español *El País*: “Es la historia de un hombre y una mujer que se aman desesperadamente y que no pueden casarse a los veinte, porque son demasiado jóvenes, y no pueden casarse a los ochenta, después de todas las vueltas de la vida, porque son demasiado viejos”³³².

En principio, partimos de una historia real tal como el autor cuenta en sus memorias. Sin embargo, dicha historia había sucumbido a los estragos del tiempo y las nostalgias de sus protagonistas a los que el escritor había interrogado por separado para reconstruirla. Él mismo había reconocido de manera explícita su incapacidad de separar lo estrictamente verídico de las imposiciones ficcionales, de las idealizaciones, mitificaciones y magnificaciones que los zarpazos de la nostalgia podrían haber causado en sus padres muchos años después:

La historia de esos amores contrariados fue otro de los asombros de mi juventud. De tanto oírla contada por mis padres, juntos y separados, la tenía casi completa cuando escribí *La hojarasca* [...] Ambos eran narradores excelentes, con la memoria feliz del amor, pero llegaron a apasionarse tanto en sus relatos que cuando al fin me decidí a usarla en *El amor en los tiempos del cólera*, con más de cincuenta años, no pude distinguir los límites entre la vida y la poesía³³³.

La imposibilidad de discernir los límites de la realidad y de la ficción, que aquí confiesa tener el autor a la hora de escribir la novela y seguramente también en el momento de escribir sus memorias, tal vez nos llevaría a preguntar por el grado de ficción que ya tenía la historia

³³² Eric Nepomuceno, “Gabriel García Márquez afronta en su nueva obra los peligros de la novela rosa”, *El país*, 28 de agosto de 1984. [En línea]:

http://elpais.com/diario/1984/08/28/cultura/462492007_850215.html

³³³ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. pp. 54-55.

antes de pasar a ser plasmada y reescrita como novela. ¿Ficción de la ficción, ficción de una realidad a medias? No obstante, la presunción de sinceridad, tal como la explica Lejeune³³⁴, que se desprende de estas reticencias demostradas por el memorialista lo eximen de los deslices de la ficción y del olvido y nos hacen permisivos y creyentes en lo narrado. Por lo tanto, el conjunto del romance con sus verosimilitudes e inverosimilitudes lo acogemos como real y de él partimos para el análisis biográfico de *El amor en los tiempos del cólera*.

6.2. De la realidad objetiva a la realidad novelística

6.2.1. El tema central

Si observamos cómo fue tratado el tema del amor de sus progenitores en la novela, nos percatamos de que el autor, en una primera fase del desarrollo de su trama, apenas ha recurrido a la ficción para poetizar o enmascarar de manera compleja su punto de partida. Nos encontramos en ciertos momentos de la novela incapaces de saber si estamos leyendo las memorias *Vivir para contarla* o la novela. Distinguir la ficción de la realidad se convierte en una tarea difícil si no fuera por los nombres de los personajes ficticios que nos vuelven, de vez en cuando, a enmarcar dentro de las páginas de una ficción y no de las memorias. De esta fidelidad rigurosa a la historia original dice el autor:

Respecto a mi padre, todo el episodio del viaje de ella y la comunicación telegráfica es rigurosamente histórico. Los amores de mi padre y mi madre. Casi palabra por palabra. Y es, en cierto modo, el punto de partida de la historia. A mí me llamó siempre mucho la atención el matrimonio de ellos. Siempre fue una unión que tuve la sensación de que había existido desde siempre. Y me contaron mucho el episodio de

³³⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit. p. 179. Lejeune asegura que cuando el narrador avisa permanentemente al receptor de sus dificultades para recordar o discernir la realidad de la ficción, afianza su postura de presunción de veracidad, y demuestra su preocupación por la exactitud de lo contado. El lector se vuelve más comprensivo y tiende a ejercer menos de detective: “Quand le narrateur informe le lecteur de ces difficultés: il en tire le double avantage de paraître sincère et soucieux de l’exactitude, et de mettre en valeur la richesse poétique de sa vie profonde”.

la oposición que habían tenido a sus amores y el viaje en que se lo llevaron a él y el enclavijado que hizo con todos los telegrafistas de la región para mantenerse en contacto con ella³³⁵.

Así entonces, los pilares que componen la estructura de la historia no han sufrido cambios considerables. Dos personajes que protagonizan una historia de amor, y que se habían conocido en la realidad tal como se cuenta en las memorias:

Él la había visto en la misa de ocho del domingo anterior, custodiada por la tía Francisca Simodosea que fue su dama de compañía desde que regresó del colegio. Había vuelto a verla el martes siguiente, cosiendo bajo los almendros en la puerta de la casa, de modo que la noche del velorio sabía ya que era la hija del coronel Nicolás Márquez, para quien llevaba varias cartas de presentación³³⁶.

Conocidas las circunstancias y los protagonistas del hecho real, su transposición poética se convierte en un texto fácil de interpretar, de “deconstruir” y volver a leer desde una perspectiva real:

Recibió (Lorenzo Daza) el telegrama como si fuera la continuación de un sueño aciago [...] Cuando lo leyó recobró el dominio. Suspiró: “Buenas noticias” [...] Luego lo despidió con un apretón de manos, que no era de uso con un mensajero del telégrafo, y la criada lo acompañó hasta el portón de la calle, no tanto para conducirlo como para vigilarlo. Hicieron el mismo recorrido en sentido contrario por el corredor de arcadas, pero esta vez supo Florentino Ariza que había alguien más en la casa [...] Al pasar frente

³³⁵ Francesc Arroyo, “El amor, la vejez, la muerte: un paseo con Gabriel García Márquez por la trama y la historia de su última novela”, en *El País, Suplemento Libros*, 12 diciembre de 1985, pp. 1-3. En, Vicente Cerver Salinas, “Génesis y contextos de *El amor en los tiempos del cólera*, o cuando Gabo se despidió de Macondo”, Art. cit. pp. 84-93.

³³⁶ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. pp. 55- 56.

al cuarto de coser vio por la ventana a una mujer mayor y a una niña, sentadas en dos sillas muy juntas [...] la mujer era la tía y no la madre de la niña, aunque la había criado como si lo fuera. La lección no se interrumpió, pero la niña levantó la vista para ver quién pasaba por la ventana, y esa mirada casual fue el origen de un cataclismo de amor que medio siglo después aún no había terminado³³⁷.

Las cartas, los encuentros furtivos, el viaje del olvido por los pueblos de la costa caribe, que habíamos expuesto en el capítulo anterior, con sus citaciones correspondientes sacadas de las memorias, vuelven a ser los mismos trazos que configuran la historia ficcional. Lorenzo Daza, padre de Fermina Daza, descubre las cartas que le mandaba Florentino Ariza a escondidas: “en un doble fondo del baúl encontró los paquetes de tres años de cartas, escondidas con tanto amor como habían sido escritas”³³⁸. Lo que considera como una traición de la confianza depositada en su hija. Florentino Ariza no era desde entonces bienvenido en su casa: “Así que he venido a hacerle una súplica”, dijo. Lorenzo Daza. Mojó el cabo del tabaco en el anisado, le dio una chupada sin humo, y concluyó con la voz afligida: -Apártese de nuestro camino”³³⁹.

La ofuscación de Lorenzo Daza por los amores de su hija lo empuja, tal como procedió el coronel Nicolás y Tranquilina Iguarán, a emprender un viaje con el deseo de que la joven hija se cure del hechizo de Florentino Ariza: “Aquella misma semana se llevó a la hija al viaje del olvido. No le dio explicación alguna, sino que irrumpió en el dormitorio con los bigotes sucios por la cólera revuelta con el tabaco masticado, y le ordenó que hiciera el equipaje”³⁴⁰.

³³⁷ Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, Barcelona, Mondadori, 2008, pp. 85-86.

³³⁸ *Ibid.* p. 120.

³³⁹ *Ibid.* p. 123.

³⁴⁰ *Ibid.* p. 125.

La parte sustancial de la historia real llega a su fin con este largo viaje. A partir de aquí el autor suelta las riendas a su pluma para llevar su argumento por vericuetos imaginarios. Sin embargo, los guiños y los saqueos de la realidad personal y familiar no acaban en el punto de desviación del suceso real, sino que fueron diseminados a lo largo de toda la novela, de manera más o menos explícita. Como ejemplo, empiezo por el propio escritor, que vuelca en su solitario personaje principal algunas de sus vivencias: “En todo caso, sus mocedades en el hotel de paso no se redujeron a la lectura y la redacción de cartas febriles, sino que lo iniciaron en los secretos del amor sin amor”, y: “cada una cocinaba lo suyo, y nadie comía mejor que Florentino Ariza cuando lo invitaban, porque escogía lo mejor de cada una [...] Se pedían prestado el jabón y el cepillo de dientes, las tijeras”³⁴¹. Esto, cuando sabemos a través de sus memorias, que en Barranquilla tuvo que alojarse en un hotel de citas donde hacía vida diaria con las prostitutas. Las entretenía con sus lecturas, y de las que aceptaba todo tipo de servicios: “En el hotel de lance donde viví casi un año, los propietarios terminaron por tratarme como a un miembro de la familia. Mi único patrimonio de entonces eran las sandalias históricas y dos mudas de ropa que lavaba en la ducha” y añade: “Gracias a mi buena conducta me hice a la confianza del personal del hotel, hasta el punto de que las putitas me prestaban para la ducha su jabón personal”³⁴².

García Márquez ha dotado a Florentino Ariza de una faceta de literato, poeta y lector empedernido a través de la cual se retrata a sí mismo. Lo convierte en un espejo en el que mira y busca rememorar a aquel joven autodidacta que rehúsa los pupitres de las aulas para dedicarse a leer todo lo que le caía en las manos en la soledad de sus cuartos en Zipaquirá, Bogotá, Sucre, Cartagena... Memorizaba y recitaba para asombro de sus profesores. La mayor parte de sus memorias tienen como objetivo la justificación de esta trayectoria. Pues en la novela Florentino Ariza era un solitario al que:

³⁴¹ Ibid. pp. 115-116.

³⁴² Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 395.

La lectura se le convirtió en un vicio insaciable. Desde que lo enseñó a leer, su madre le compraba los libros ilustrados de los autores nórdicos, que se vendían como cuentos para niños, pero que en realidad eran los más crueles y perversos que podían leerse a cualquier edad. Florentino Ariza los recitaba de memoria a los cinco años, tanto en las clases como en las veladas de la escuela³⁴³.

Las lecturas del joven García Márquez y su interés por la poesía coinciden con las de Florentino Ariza. Se cruza la novela con las memorias en un idéntico fragmento, que demuestra por otro lado la “transmigración” adoptada a la hora de escribir sus memorias. En *El amor en los tiempos del cólera* el narrador refiere a Florentino: “Al mismo tiempo era capaz de recitar de memoria la poesía castellana más selecta del Siglo de oro. En general leía todo lo que le cayera en las manos”³⁴⁴, mientras que en *Vivir para contarla*, el escritor colombiano afirmaba: “Acababa de abandonar la facultad de derecho al cabo de seis semestres, dedicados más que nada a leer lo que me cayera en las manos y recitar de memoria la poesía irrepetible del Siglo de Oro español”³⁴⁵.

El autor sigue desarrollando temas secundarios de su novela prestando experiencias suyas a su personaje personal. El vacío y la soledad a los que sucumbió Florentino Ariza después de ser rechazado por Fermina Daza, y su decisión de esperarla el tiempo necesario, se convirtieron en amoríos desenfrenados con prostitutas y mujeres casadas y viudas. “Se embarca en una larga cadena de relaciones con mujeres distintas, sobre todo prostitutas y viudas”³⁴⁶, decía Gerald Martín. Así, Florentino Ariza y Ausencia Santander aprovechaban los viajes de su marido para sus encuentros:

³⁴³ Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, op. cit. 114.

³⁴⁴ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 10.

³⁴⁵ Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, op. cit. p. 115.

³⁴⁶ Gerald Martín, *Gabriel García Márquez, una vida*, op. cit. p. 507.

Siguieron desvistiéndose siempre que podían durante más de siete años, cuando el capitán estaba de viaje. No había riesgos de sorpresas, porque éste tenía la costumbre de buen navegante de avisar su llegada al puerto con la sirena del buque, aun en la madrugada³⁴⁷.

Esta relación tiene una correspondencia en la vida del autor, tal como lo relata en sus memorias. En Barranquilla se enamoró de Martina Fonseca, casada con un navegador. Ambos no desperdiciaban ocasión alguna para vivir sus amoríos, durante los viajes y las ausencias de éste:

El ritual se repitió todo el resto del año mientras el marido andaba en su buque, y siempre de cuatro a siete [...] Estábamos a salvo de todo riesgo, porque su marido anunciaba su llegada a la ciudad con una clave para que ella supiera que estaba entrando en el puerto³⁴⁸.

La novela *El amor en los tiempos del cólera* está plagada de este tipo de evocaciones de la personalidad del autor. Además de su vocación literaria, su paso por los hoteles de citas y prostíbulos, sus amantes furtivas, sus recuerdos de joven escritor de cartas de amor, que le pedían sus compañeros y amigos para regalárselas a sus novias, destaca también un rasgo que tanto ha molestado e impedido que aflore la espontaneidad del joven escritor. Se trata de su timidez, que “nunca logré manejar”³⁴⁹ como confesaba en sus memorias, y contra la cual le habían advertido, si no intentaba superarla: “Lo único que inquietaba al maestro Zabala era que mi timidez enfermiza podía ser un obstáculo grande en mi vida”³⁵⁰. Esta inseguridad que caracterizaba a García Márquez y de la cual sabían todos los que le rodeaban, traspasa el ámbito profesional para ser una constante en sus intentos de

³⁴⁷ Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, op. cit. p. 254.

³⁴⁸ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 187.

³⁴⁹ *Ibid.* p. 150.

³⁵⁰ *Ibid.* p. 349.

relacionarse con las mujeres. Sus amigos lo recuerdan como un ser solitario al que no se conocía novia alguna. Los intentos de seducir a la que sería su futura esposa, Mercedes Barcha, le valieron las burlas de familiares y amigos, “que tenían una actitud muy distinta hacia las mujeres”³⁵¹. Gerald Martín afirma que “su timidez seguía siendo un problema, no obstante, y la familia todavía bromea al respecto hoy en día”³⁵², y añade que el propio García Márquez reconoce que: “durante diez años fue el típico «esquinero», que merodeaba con la esperanza de atisbar a la altiva e irónica Mercedes, padeciendo agonías de frustración e incluso alguna que otra humillación”³⁵³.

La inseguridad y la frustración sufridas por el autor en su juventud fueron plasmadas en su personaje principal de la novela, que padece a su vez su falta de atrevimiento para enfrentarse a los asuntos de amor. Tránsito Ariza, madre de Florentino Ariza, reprendió a éste su debilidad ante el amor y le recuerda que:

Los débiles no entrarían jamás en el reino del amor, que es un reino inclemente y mezquino, y que las mujeres sólo se entregan a los hombres de ánimo resuelto, porque les infunden la seguridad que tanto ansían para enfrentarse a la vida³⁵⁴

Sin embargo, los consejos de la madre no tuvieron mucho efecto en los ánimos de su hijo a pesar de sus deseos y su determinación de llegar a hablar con su amada Fermina Daza: “Ella se dio cuenta de que apenas podía respirar de miedo”³⁵⁵.

La timidez y la inseguridad hacen que Florentino Ariza sea el personaje en el que se acumulan “más tópicos sobre el amor y que

³⁵¹ Gerald Martín, *Gabriel García Márquez, una vida*, op. cit. p 182.

³⁵² Ibid. p. 181.

³⁵³ Ibidem.

³⁵⁴ Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, op. cit. p. 100.

³⁵⁵ Ibid. p. 101.

encarna por excelencia este sentimiento en la novela”³⁵⁶, saqueando, así, algunos rasgos de la personalidad de su creador, y de sus posibles amores callados: “estaba convencido en la soledad de su alma de haber amado en silencio mucho más que nadie jamás en este mundo”³⁵⁷.

6.2.2. París, una ciudad añorada, o un amor inolvidable

La estancia de García Márquez en la capital francesa fue sin duda una de las experiencias que más le marcó. Allí escribió *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*; conoció el hambre y la necesidad, y tuvo que “recoger botellas, revistas y periódicos viejos y los cambió por algunos francos”³⁵⁸. Allí fue consolidando su sueño irrevocable de ser escritor a pesar de los contratiempos. Las penurias y la miseria que tanto lo asediaban, pasaban a un segundo plano siempre cuando avanzaba en la escritura de sus novelas.

Los recuerdos de esta ciudad han sido rememorados en *El amor en los tiempos del cólera*. El topónimo “París” fue repetido hasta la saciedad para hablar de los recuerdos, los viajes y los estudios de medicina de Juvenal Urbino en esta ciudad. Sin embargo, no era del todo el lado profesional el que llama la atención en estos recuerdos. París, en la mayor parte de sus evocaciones, fue asociada con temas y escenas de amor y de nostalgias sentimentales. Juvenal Urbino recordaba sus paseos junto con su novia por las calles de París:

En París, paseando del brazo de una novia casual en un otoño tardío, le parecía imposible concebir una dicha más pura que la de aquellas tardes doradas, con el olor montuno de las castañas en los braseros, los acordeones

³⁵⁶ Pilar Ballarín, “De *Cien años de soledad* a *El amor en los tiempos del cólera*: de la negación a la apoteosis del amor”. En: Túa Blesa (ed.): *Quinientos años de soledad: actas del congreso sobre Gabriel García Márquez*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992, pp. 369-376.

³⁵⁷ Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, op. cit. p. 77.

³⁵⁸ Dasso Saldivar, *García Márquez, el viaje a la semilla*, op. cit. p. 230.

lánguidos, los enamorados insaciables que no acababan de besarse nunca en las terrazas abiertas³⁵⁹.

Sabemos que García Márquez vivió en París una de sus relaciones sentimentales más intensas, más secretas y con un final algo enturbiado por un embarazo indeseado y el posterior aborto, con la actriz española Tachia Quintana. Sospechamos que las experiencias de su personaje, sus nostalgias y sus añoranzas no son más que tuyas en la realidad. Cuando estaba viviendo su idilio con “la novia casual”, estaba comprometido con la que sería su esposa, Mercedes Barcha. El peso de este amor secreto, y tal vez la negación de confesarlo y compartir sus detalles con el público desde una perspectiva real, lo lleva a hacerlo de manera, algo fugaz, y menos comprometedora en su novela y bajo la protección de la ficción. Así, a su vuelta de París, Juvenal Urbino le habla a su mujer, en su primera noche de bodas, del amor y de los enamorados de aquella ciudad:

Pues el doctor Urbino siguió hablando muy despacio, mientras se iba apoderando milímetro a milímetro de la confianza de su cuerpo. Le habló de París, del amor en París, de los enamorados de París que se besaban en la calle, en el ómnibus, en las terrazas floridas de los cafés abiertos al aliento de fuego y los acordeones lánguidos del verano, y hacían el amor de pie en los muelles del Sena sin que nadie los molestara³⁶⁰.

Las circunstancias de esta narración, en concreto, se dan en la vida real de García Márquez. Justo después de poner fin a su relación con Tachia Quintana, “alistó sus vainas” rumbo a Colombia y contrajo matrimonio con Mercedes Barcha, que ansiaba su regreso desde que su novio salió hacia Europa en 1955. De esta coincidencia entre el autor y su personaje habla José Miguel Oviedo: “El doctor Urbino, sobre todo,

³⁵⁹ Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, op. cit. p. 156.

³⁶⁰ *Ibíd.* p. 227.

parece encarnar buena parte de las actitudes del joven García Márquez, especialmente tras su retorno de París, en 1958”³⁶¹.

Para evitar cualquier sospecha, cualquier lectura de esta índole, el autor, en su dedicatoria del libro, insiste en su mujer. Fue una manera de delimitar y focalizar su inspiración en ella: “Para Mercedes, por supuesto”. No obstante, la traducción francesa fue dedicada a Tachia Quintana, de la cual escribe Antón Castro: “Gabo no la olvidaría nunca, y en *El amor en los tiempos del cólera* volvería a recordarla: hace que su heroína padezca sordera de un oído como la actriz de Éibar y a la vez le dedicó la edición francesa del volumen”³⁶².

6.2.3. Reflexiones sobre la memoria, la vejez y la muerte

En el momento en que se puso a escribir *El amor en los tiempos del cólera* después de haber llegado al ápice del reconocimiento mundial con el premio nobel de literatura, García Márquez empieza a ser tentado por el inexorable paso del tiempo. Las nostalgias de los tiempos idos y el asomo de la madurez llevan al autor a debatir sobre temas de la memoria y el olvido, de la vejez y sus estragos, y por supuesto el inevitable final que es la muerte.

Estas inquietudes existenciales fueron diseminadas en algunos de sus personajes. El autor se explaya en experimentar y demostrar en ellos las limitaciones y los achaques de la vejez, convirtiendo al mismo tiempo, esta última, en algo difícil de asimilar, y en una vergüenza y una derrota del hombre después de su plenitud. Esta idea la encarna El doctor Juvenal Urbino:

Se levantaba con los primeros gallos, y a esa hora empezaba a tomar sus medicinas secretas: bromuro de potasio para levantarse el ánimo, salicilatos para los dolores

³⁶¹ José Miguel Oviedo, “El amor en los tiempos del cólera de Gabriel García Márquez”. *Vuelta*, n 114, mayo de 1986, p. 35. En, Carmenza Kline, *Los orígenes del relato, los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*, op. cit. p. 170.

³⁶² Antón Castro, *Tachia Quintana y García Márquez*, 20/04/2014. [En línea]: <http://antoncastro.blogia.com/2014/042003-tachia-quintana-y-garcia-marquez.php>

de los huesos en tiempo de lluvia, gotas de cornezuelo de centeno para los vahídos, belladona para el buen dormir. Tomaba algo a cada hora, siempre a escondidas, porque en su larga vida de médico y maestro fue siempre contrario a recetar paliativos para la vejez: le era más fácil soportar los dolores ajenos que los propios. En el bolsillo llevaba siempre una almohadilla de alcanfor que aspiraba a fondo cuando nadie lo estaba viendo, para quitarse el miedo de tantas medicinas revueltas³⁶³.

Las protestas de Fermina Daza por la limpieza del inodoro confluyen en otra de las imágenes impuestas por la vejez: “En vísperas de la vejez, el mismo estorbo del cuerpo le inspiró al doctor Urbino la solución final: orinaba sentado, como ella, lo cual dejaba la taza limpia, y además lo dejaba a él en estado de gracia”³⁶⁴. Estas humillaciones, tal como las califica el narrador, llevan al protagonista a reflexionar sobre la vejez y el estorbo que llega a ser para el avance de una sociedad:

Pensaba que el mundo iría más rápido sin el estorbo de los ancianos. Dijo: “La humanidad, como los ejércitos en campaña, avanza a la velocidad del más lento”. Preveía un futuro más humanitario, y por lo mismo más civilizado, en que los seres humanos fueran aislados en ciudades marginales desde las que no pudieran valerse de sí mismos, para evitarles la vergüenza, los sufrimientos, la soledad espantosa de la vejez³⁶⁵.

Y añade que lo más afortunado era no pasar de los sesenta años: “Desde el punto de vista médico, según él, el límite podían ser los sesenta años. Pero mientras se llegaba a ese grado de caridad, la única solución eran los asilos, donde los ancianos se consolaban los unos a

³⁶³ Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, op. cit. pp. 18-19.

³⁶⁴ *Ibid.* p. 37.

³⁶⁵ *Ibid.* p. 444.

los otros”³⁶⁶. Por ello, y por la aversión a la decrepitud, sentimiento compartido con Jeremiah Saint-Amour, que se negaba a convivir con la vejez y a luchar contra los estragos del tiempo: “Nunca seré viejo”³⁶⁷, Juvenal Urbino pensaba en lo atinada que fue la decisión de aquél al poner fin a su vida antes de cruzar el umbral de la tercera edad: “De no ser lo que era en esencia, un cristiano a la antigua, tal vez hubiera estado de acuerdo con Jeremiah de Saint-Amour en que la vejez era un estado indecente que debía impedirse a tiempo”³⁶⁸.

Las preocupaciones del autor no se limitan a las manifestaciones físicas de la vejez, al deterioro corporal, a los dolores constantes, sino que la trascienden para tratar una de sus consecuencias más temibles: la pérdida de la memoria. El doctor Juvenal Urbino ya tenía que recurrir a los apuntes para recordar las tareas de su vida diaria: “La erosión de la memoria cada vez más inquietante la compensaba hasta donde le era posible con notas escritas de prisa en papelitos sueltos, que terminaban por confundirse en todos sus bolsillos”³⁶⁹.

Como si no fuesen suficientes las limitaciones de la vejez ya mencionadas, el autor le da un toque dramático a su relato y a la vida de los ancianos. Los priva del amor, que se convierte en algo vergonzoso en estas edades. La sociedad los excluye y les niega, éticamente, la práctica del sexo y de cualquier manifestación afectiva. Carmenza Kline escribe sobre este punto: “En el aspecto sexual se cree la no existencia del sexo para los ancianos, se lo considera inapropiado socialmente, grotesco o patológico”³⁷⁰. Era precisamente lo que pensaba Ofelia, en la novela: “-El amor es ridículo a nuestra edad -le gritó-, pero a la edad de ellos es una cochinada”³⁷¹.

³⁶⁶ Ibidem.

³⁶⁷ Ibid. p. 229.

³⁶⁸ Ibid. p. 66.

³⁶⁹ Ibid. p. 13.

³⁷⁰ Carmenza Kline, *Los orígenes del relato, los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*, op. cit. p. 174.

³⁷¹ Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, op. cit. p. 459.

Estas divagaciones acerca de la vejez, el amor y la memoria no son temas puramente literarios, ajenos a las preocupaciones de Gabriel García Márquez. Siempre ha reconocido sus inquietudes acerca de la muerte y de la memoria. Cuando considera, en boca de sus personajes, que la edad “digna” no tenía que ir más allá de los sesenta años, él ya iba acercándose a ella, lo que desencadenaba en sus pensamientos otras reflexiones y otras prioridades. Había confesado que había tomado en serio su proyecto de escribir sus memorias mientras escribía *El amor en los tiempos del cólera*. De ahí entendemos la importancia que tuvieron estos temas tratados en despertar la consciencia del autor acerca de la noción del tiempo, de su paso apresurado, y de la infalible llegada del final.

6.3. Espacio y personajes

6.3.1. Espacio

En esta novela desaparece el habitual espacio anónimo de “el pueblo” y el mítico Macondo. La veracidad del relato, o parte de él, se refuerza con múltiples espacios geográficos que “corresponden a la realidad territorial colombiana”³⁷², además de otros fuera de Colombia, como París.

El espacio principal en el que se desarrolla la trama de la novela, aunque no ha sido mencionado directamente, es fácil de deducir a partir de sus descripciones, y su denominación como “ciudad colonial”³⁷³, en la que encontramos barrios reales como “la Manga”³⁷⁴ y “barrio de los Virreyes”³⁷⁵, y así su identificación con la ciudad de Cartagena de Indias.

De la Historia colombiana, y en concreto de la ciudad de Cartagena de Indias, el escritor nos ofrece el episodio del galeón San

³⁷² Ángel Díaz Arenas, “Construcción y deconstrucción en *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez”, *Acta columbina*, n17, Kassel, Reichenberger, 1992, p. 13.

³⁷³ Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, op. cit. p. 15.

³⁷⁴ *Ibid.* p. 33.

³⁷⁵ *Ibid.* p. 21.

José hundido por las tropas inglesas en 1708, después de zarpar del puerto de la ciudad, que era la actual Cartagena. Un episodio que, para un lector desprevenido, bien podría formar parte del realismo mágico del autor³⁷⁶:

Varias veces al año se concentraban en la bahía las flotas de galeones cargados con los caudales de Potosí, de Quito, de Veracruz, y la ciudad vivía entonces los que fueron sus años de gloria. El viernes 8 de junio de 1708 a las cuatro de la tarde, el galeón San José que acababa de zarpar para Cádiz con un cargamento de piedras y metales preciosos por medio millón de millones de pesos de la época, fue hundido por una escuadra inglesa frente a la entrada del puerto, y dos siglos largos después no había sido aún rescatado³⁷⁷.

Además del espacio principal, hallamos en la novela otros sitios: “Río de la Magdalena”, “San Juan de la Ciénaga”, “Valledupar”, “Cuenca de la Magdalena”, “Riohacha”, “Ciudad de Mompox”, “La Dorada”, “París” etc. Todos son sitios reales conocidos y transitados por el autor.

Recurrir a los topónimos reales en una novela, por lo arriesgado que es, al limitar la imaginación del lector, responde en cierto modo a las nostalgias del escritor colombiano. La ciudad de Cartagena, como ejemplo, fue testigo de sus muchas penurias, y pocas alegrías; de hambres, privaciones, calabozos, lecturas y tertulias. El autor, como explica Carmenza Kline, no desperdicia oportunidad alguna para hablar de ella y de sus sitios emblemáticos. En un artículo en *El Espectador* escribe:

Para mí, el rincón más nostálgico de Cartagena es el muelle de la bahía de las ánimas, donde estuvo hasta hace

³⁷⁶ Carmenza Kline, *Los orígenes del relato, los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*, op. cit. p. 169.

³⁷⁷ Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, op. cit. p. 33.

poco el fragoroso mercado central. Durante el día, aquella era una fiesta de gritos y colores, una parranda multitudinaria como recuerdo pocas en el ámbito del Caribe [...] Uno se sentaba a conversar bajo las estrellas de la madrugada, mientras los cocineros maricas, que eran deslenguados y simpáticos y tenían siempre un clavel en la oreja, preparaban con mano maestra el plato de resistencia de la cocina local [...] con lo que allí escuchábamos mientras comíamos, hacíamos el periódico del día siguiente³⁷⁸.

6.3.2. Construcción de personajes

Como ya hemos dicho, los personajes de las novelas de García Márquez están armados con rasgos de personas conocidas de la vida real. Algunas veces asistimos a la trasposición poética de alguna persona tal como es en la realidad, sobre todo la figura del abuelo coronel, y otras veces, el mismo personaje puede reunir rasgos de varias personas reales. *El amor en los tiempos del cólera* es una novela que trata diferentes temas estructurados alrededor del amor; las infidelidades, la vejez, la muerte, y en menor medida la política. Por lo tanto, esta diversidad obliga al autor a adoptar un tipo de personajes que van acorde con ella. Así, en cada uno de ellos advertimos aspectos, actitudes de diferentes personas cercanas al escritor.

Para no tratar la totalidad de los personajes de esta novela, nos detendremos en aquellos que habían marcado la vida del escritor.

Las primeras páginas de esta novela pueden considerarse como una introducción al tema central, que trata, como es sabido, la historia amorosa de los padres del autor. En ellas reconocemos a un personaje ya conocido en *La hojarasca*. Se trata de Jeremiah de Saint-Amour, que

³⁷⁸ Gabriel García Márquez, “Un domingo de delirio”, *El Espectador*, Bogotá, 8 de marzo de 1981, p. 2A. En, Carmenza Kline, *Los orígenes del relato, los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*, op. cit. p. 166.

pone fin a su vida. El denominador común de este personaje en estas dos novelas es el suicidio. Su génesis, tal como la habíamos expuesto en el análisis de *La hojarasca* es un hombre, que el niño García Márquez llamaba como el belga. Un forastero, “veterano de la primera guerra mundial”³⁷⁹, que se había instalado en Aracataca. Sus partidas de ajedrez con Nicolás Márquez exasperaban al nieto de este último, ya que duraban mucho tiempo: “Al belga lo conocí a mis cuatro años, cuando mi abuelo iba a jugar con él unas partidas de ajedrez mudas e interminables”³⁸⁰. Las imágenes de este forastero, y su minusvalía: “Estaba inválido desde la cintura, encorvado hacia delante y torcido hacia su izquierda”³⁸¹, habían marcado tanto el recuerdo del escritor, que las utilizó en dos de sus novelas.

En *La hojarasca*, el belga, cuyo nombre real el autor no menciona en sus memorias, se suicida ahorcándose. En *Vivir para contarla* relata que había puesto fin a su vida con una dosis de cianuro: “Un domingo de Pentecostés se puso a salvo de los tormentos con un sahumerio de cianuro de oro. Yo no tenía más de seis años, pero recuerdo como si hubiera sido ayer el revuelo que causó la noticia”³⁸². En *El amor en los tiempos del cólera*, el escritor se acerca más a esta realidad. Dota a su personaje de un nombre acorde con su nacionalidad, además de su invalidez y su estado de refugiado:

Era inevitable: el olor de las almendras amargas le recordaba siempre el destino de los amores contrariados. El doctor Juvenal Urbino lo percibió desde que entró en la casa todavía en penumbras, adonde había acudido de urgencia a ocuparse de un caso que para él había dejado de ser urgente desde hacía muchos años. El refugiado antillano Jeremiah de Saint-Amour, inválido de guerra, fotógrafo de niños y su adversario de ajedrez más

³⁷⁹ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 32.

³⁸⁰ *Ibid.* p. 99.

³⁸¹ *Ibid.* p. 100.

³⁸² *Ibid.* p. 32.

compasivo, se había puesto a salvo de los tormentos de la memoria con un sahumero de cianuro de oro³⁸³.

La novela y las memorias comparten las circunstancias y el motivo del suicidio del belga. Había decidido acabar con su vida después de haber visto la película *Sin novedad en el frente*, inspirada en la novela de Erich María Remarque. Parece por un momento que la novela hacía la función de las memorias, ya que estos episodios acerca del belga fueron llevados a *Vivir para contarla*, años después, sin cambios.

El doctor Juvenal Urbino, por su parte, es un personaje a través del cual se asoma, una vez más, la recurrente figura del abuelo Nicolás Márquez con su bastón y su loro, que gritaba consignas en contra del partido conservador. Su definición va enlazada con el personaje del belga. Su amistad con éste, y su imagen de hombre con cierto prestigio social vuelven a aparecer en esta novela como ya lo hicieron en *La hojarasca*:

Un comisario de policía se había adelantado con un estudiante de medicina [...] Habían ventilado la habitación y cubierto el cadáver mientras llegaba el doctor Urbino. Ambos lo saludaron con una solemnidad que esa vez tenía más de condolencia que de veneración, pues nadie ignoraba el grado de su amistad con Jeremiah de Saint-Amour³⁸⁴.

Además del abuelo, el doctor Juvenal Urbino puede haber sido construido por experiencias propias del autor. Los dos habían estado viviendo en París y comparten las mismas sensaciones a su vuelta al país natal. Repito aquí una cita de Miguel Oviedo en la que explica estos puntos comunes entre los dos:

³⁸³ Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, op. cit. p. 11.

³⁸⁴ *Ibíd.* p. 12.

El doctor Urbino, sobre todo, parece encarnar buena parte de las actitudes del joven García Márquez, especialmente tras su retorno de París, en 1958. Lo que él debió de pensar al volver a Colombia, lo piensa en esta novela el doctor cuando él también regresa de Europa y ve su tierra con otros ojos...³⁸⁵

Si algo nuevo aporta esta novela al ámbito autobiográfico del autor, será la ruptura del silencio que pesaba sobre la figura de su padre. Esta reconciliación es la primera oportunidad que permite al lector una identificación directa de personaje/padre del escritor en sus ficciones, aunque no llega a la altura del uso de las figuras de sus abuelos y de su madre Luisa Santiaga, de las cuales se desprenden altos grados de afectividad, que rozan a veces la exageración. Dicha reconciliación, entonces, no es una glorificación de este personaje, sino su simple inclusión en sus ficciones con sus defectos y virtudes. Gerald Martín habla de este tema, entre otros, como sigue:

En general, la novela pone en escena implícitamente las cuatro grandes reconciliaciones por las que García Márquez había pasado a medida que se aproximaba a la vejez: con Francia, sobre todo con París (donde Juvenal y Fermina son ambos especialmente felices); con Tachia, a la que había amado allí en los años cincuenta, con Cartagena, la ciudad colonial reaccionaria; y, quizás la más trascendente, con su padre, cuya aspiración había sido siempre obtener la aceptación de Cartagena³⁸⁶.

Así pues, más allá del protagonismo que tiene como parte activa en la historia central de la novela, el autor rescata de la memoria familiar datos pertenecientes a la vida de su padre, que marcan

³⁸⁵ José Miguel Oviedo, "El amor en los tiempos del cólera de Gabriel García Márquez". Art. cit. En, Carmenza Kline, *Los orígenes del relato, los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*, op. cit. p. 170

³⁸⁶ Gerald Martín, *Gabriel García Márquez, una vida*, op. cit. p. 506.

paralelismos evidentes entre la persona real y el personaje ficcional. Florentino Ariza, tal como Gabriel Eligio, “era hijo natural de otra hija natural soltera que se llamaba Tránsito Ariza”³⁸⁷. Era telegrafista, oficio que adoptó después de verse obligado a abandonar sus estudios: “Florentino Ariza tuvo que renunciar al colegio para emplearse como aprendiz en la Agencia Postal”³⁸⁸, y que luego aprovechaba para seguir los pasos de su amada, que llevaron sus padres en un viaje largo y penoso para que se olvidara de su pretendiente: “Había establecido una larga hermandad de telegrafistas para seguir el rastro de Fermina Daza hasta la última ranchería del Cabo de la Vela”³⁸⁹. También era aficionado al violín: “Lorenzo Daza no pudo creer ni entonces ni nunca que la hija no supiera de su novio escondido nada más que el oficio de telegrafista y su afición por el violín”³⁹⁰.

Vivir para contarla, que nos sirve de clave interpretativa de la realidad en la obra ficcional del autor, relata la descendencia de Gabriel Eligio como “hijo natural de una soltera que lo había tenido a la edad de catorce años por un tropiezo casual con un maestro de escuela”³⁹¹, su pobreza lo empuja a abandonar sus estudios y a dedicarse al oficio de telegrafista:

Acababa de llegar de Cartagena de Indias después de interrumpir los estudios de medicina y farmacia por falta de recursos, y había emprendido una vida un tanto trivial por varios pueblos de la región, con el oficio reciente de telegrafista³⁹².

Su complicidad con los telegrafistas de la región, para seguir los pasos de Luisa Santiago también fue rememorada en las memorias:

³⁸⁷ Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, op. cit. p. 244.

³⁸⁸ Ibid. p. 84.

³⁸⁹ Ibid. p. 163.

³⁹⁰ Ibid. p. 120.

³⁹¹ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 60.

³⁹² Ibid. p. 55.

Gabriel Eligio se había asegurado una comunicación permanente con la novia errante, gracias a la complicidad de los telegrafistas de los siete pueblos donde ella y su madre iban a demorarse antes de llegar a Barrancas³⁹³.

El cruce de estas biografías de Gabriel Eligio y Florentino Ariza, presenta paralelismos entre los dos personajes. Demuestra, además, la transposición lineal que hace el escritor de la biografía de su padre para asentar la identidad de su personaje ficcional. Miguel Oviedo, una vez más, vuelve sobre estos hechos y expone:

Pero hay mucho más de lo personal en este relato. Varias figuras y memorias privadas están entretnejidas con ciertos personajes y situaciones. El oficio de telegrafista al que se consagra primero Florentino es un pequeño homenaje a la figura del padre del autor, también telegrafista. El «viaje del olvido» que le obligan a hacer a Fermina y la complicidad de otros telegrafistas en el trayecto, evocan incidentes en los amores de los que serían los padres del novelista³⁹⁴.

Una de las imágenes que da García Márquez de su padre en sus memorias era de hombre infiel a su mujer. Mantenía relaciones ahí donde iba, y perpetuaba su misma condición de ilegítimo, teniendo hijos sin reconocer. Estas infidelidades fueron sufridas por el joven García Márquez, que veía a su madre martirizada por los amoríos de un marido siempre ausente del hogar conyugal. El impacto psicológico de esta situación familiar encuentra sus referencias en la sexualidad desenfrenada de Florentino Ariza, que: “Se embarca en una larga cadena de relaciones con mujeres distintas”³⁹⁵, tal como indica Gerald Martin. En la novela el narrador lo describe como sigue:

³⁹³ Ibid. p. 65.

³⁹⁴ José Miguel Oviedo, “*El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez”. Art. cit. En, Carmenza Kline, *Los orígenes del relato, los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*, op. cit. p. 170.

³⁹⁵ Gerald Martín, *Gabriel García Márquez, una vida*, op. cit. p. 507.

No bien abandonaba la oficina, hacia las cinco de la tarde, y ya andaba en sus volaterías de gavián pollero. Al principio se conformaba con lo que le deparaba la noche. Levantaba sirvientas en los parques, negras en el mercado, cachacas en las playas, gringas en los barcos de Nueva Orleans. Las llevaba a las escolleras donde media ciudad hacía lo mismo desde la puesta del sol, las llevaba adonde podía, y a veces hasta donde no podía, pues no fueron pocas las ocasiones en que tuvo que meterse de prisa en un zaguán oscuro y hacer lo que se pudiera de cualquier modo detrás del portón³⁹⁶.

A lo dicho hasta ahora habrá que añadir una anécdota que identifica a Florentino Ariza con el propio autor. Sus problemas para adaptar su lenguaje lírico a las exigencias del lenguaje comercial a la hora de escribir las cartas comerciales y los manifiestos de embarque, son algo parecido a lo que le pasaba al joven escritor durante sus inicios en el periodismo. Sus artículos suelen ser atiborrados de correcciones y notas de los directores de periódicos. A estos hechos dedica muchos espacios en sus memorias.

Fermina Daza, el principal personaje femenino de la novela, que protagoniza la relación de amor contrariado con Florentino Ariza, está inspirada en la madre del autor, Luisa Santiaga, sobre todo en los trazos generales de la historia. Su construcción como personaje está en correlación permanente con los actos de Florentino Ariza. Para no repetir algunos de los sucesos relacionados con ella, y que la implican directamente al atribuirlos a su pretendiente, me limito a destacar algunos rasgos de su personalidad relatados en *Vivir para contarla*, y aquí ficcionalizados.

La figura de Fermina Daza no sale de los cánones que configuran a los personajes femeninos del autor. Son mujeres que sufren las

³⁹⁶ Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, op. cit. p. 251.

irresponsabilidades de sus maridos, y sobre todo sus infidelidades. La génesis de esta estigmatización de la mujer en la obra de García Márquez tiene origen en la vida real. Desde la infancia con sus abuelos veía cómo los cimientos de este matrimonio se hacía trizas por las continuas infidelidades de su abuelo, y la resignación de su abuela a una práctica que se convertía en algo común. Esta situación la revive el autor una vez se traslada a la casa de sus padres, donde toma conciencia de las verdaderas frustraciones de su madre. Esta última sufría los repetidos engaños de su marido, y los compartía con su hijo: “Ella se tragó un suspiro entero para que no le temblara la voz, y me abrió el alma: —Tu papá tiene un hijo en la calle”³⁹⁷.

La transposición ficticia de estas situaciones la encontramos volcada en la protagonista del relato. Al igual que Luisa Santiago, padece las relaciones extraconyugales de Juvenal Urbino. En la novela se relata el romance de éste con Bárbara Lynch, una de sus pacientes³⁹⁸, y se destaca al mismo tiempo la cualidad olfativa de Fermina Daza, que le permitió seguir el hilo de las infidelidades de su marido:

En cada una de las prendas había un olor que no había estado en ellas en tantos años de vida en común, un olor imposible de definir, porque no era de flores ni de esencias artificiales, sino de algo propio de la naturaleza humana³⁹⁹.

Esta inestabilidad matrimonial de los Urbino, la encontramos evidenciada en algunos pasajes de las memorias del autor, *Vivir para contarla*, con sus violentas y desesperadas consecuencias en la vida de sus padres, de su madre en particular:

³⁹⁷ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 246.

³⁹⁸ Esta anécdota está inspirada en la vida de los padres del autor, según *Vivir para contarla*. Cuando su padre, Eligio Gabriel, se dedicaba a la homeopatía abusó sexualmente de una de sus pacientes en su consulta. La víctima lo denunció al quedarse embarazada. Luisa Santiago, su mujer, se enteró de los hechos al encontrar en sus bolsillos la notificación de la denuncia. Es la misma anécdota, exceptuando la denuncia, la que recoge aquí el autor y la atribuye al matrimonio de Juvenal Urbino y Fermina Daza.

³⁹⁹ Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, op. cit. p. 340.

Aun los hermanos menores estaban acostumbrados a aquellas explosiones de celos de mi madre, con los ojos en llamas y la nariz romana afilada como un cuchillo. La habíamos visto descolgar con una rara serenidad los cuadros de la sala y estrellarlos uno tras otro contra el piso en una estrepitosa granizada de vidrio. La habíamos sorprendido olfateando las ropas de papá pieza por pieza antes de echarlas en el canasto de lavar⁴⁰⁰.

Esta habilidad de olfatear olores ajenos en la ropa de su marido le servía a Luisa Santiago para detectar las aventuras de su primogénito, Gabriel García: “—Estabas con la fulana —dijo. Me quedé de piedra. — ¡Cómo lo sabe! —Porque es el mismo olor de la otra vez —dijo impasible— Menos mal que el hombre está muerto”⁴⁰¹.

Estos rasgos compartidos por el personaje ficticio, Fermina Daza, con el real, Luisa Santiago, fueron aludidos por Vicente Cervera:

Uno de los rasgos que componen la personalidad de Fermina Daza proviene de su agudizado sentido de la percepción olfativa. Son bastantes los fragmentos de la novela en que el narrador alude a esta faceta sensitiva de su personaje, que procede en realidad de una peculiaridad de Luisa Santiago Márquez, la madre del autor, como queda evidenciado en algún pasaje de su autobiografía, *Vivir para contarla*⁴⁰².

Para concluir, *El amor en los tiempos del cólera* es una novela basada en un hecho inspirado en la vida real del autor. Una novela repleta de evocaciones pertenecientes al universo familiar, que no deja de ser la fuente principal de su obra. Además de estas anécdotas y acontecimiento familiares, la novela deja entrever algunos destellos de

⁴⁰⁰ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 140.

⁴⁰¹ *Ibid.* p. 387.

⁴⁰² Vicente Cervera salinas, “Génesis y contextos de *El amor en los tiempos del cólera*, o cuando Gabo se despidió de Macondo”, Art. cit. pp.84-93.

su vida privada. Así, la podemos considerar un eslabón más en una autobiografía dispersada por sus novelas.

7. Relato de un naufrago

En este relato el autor reconstruye la historia de un marinero que había permanecido diez días en el mar sin comer ni beber. El buque de guerra *Caldas* de la marina colombiana había partido de un puerto de Estados Unidos. A las tres horas de su llegada al puerto de Cartagena, su sobrecarga de contrabando dificultó su maniobra frente a los fuertes vientos en alta mar. Ocho de sus tripulantes cayeron al mar, y desaparecieron siete de ellos.

El superviviente, Luis Alejandro Velasco, cuenta con sumo detalle los entresijos de esta aventura desde su inicio. El destructor de la armada había pasado ocho meses en el puerto Mobile, Alabama, donde había sido sometido a una serie de reparaciones. Mientras tanto, la vida de la tripulación transcurría en las cantinas y los cines locales, acompañados por sus novias. El día de la vuelta a Cartagena, cargaron el buque con todo tipo de regalos para sus familias.

La primera versión del superviviente achaca el naufragio a una fuerte tormenta. Una versión apoyada por el gobierno del dictador Rojas Pinilla. Sin embargo, la verdad fue que no hubo tormenta alguna. La desgracia fue provocada por la sobrecarga que se soltó llevando a los ocho tripulantes de guardia que había a bordo al agua. Luis Alejandro Velasco pudo alcanzar una de las balsas de socorro soltadas por el buque. El resto de los naufragados no pudieron hacer nada y murieron.

A partir de ahí, empiezan las penurias del naufrago. En este relato deja, sobre todo, constancia de su experiencia diaria de lucha para sobrevivir a las olas, a los tiburones, al hambre y al sol que cuarteaba su piel. Fue recibido como un héroe mientras no desvelaba la

verdadera causa del naufragio. Una vez lo hizo, lo echaron de la marina y sucumbió al olvido.

7.1 El periodismo de García Márquez y el relato del náufrago

En sus memorias, García Márquez dedica un espacio importante a relatar sus recuerdos de las circunstancias en las que hizo el reportaje de este naufragio. Así, el 28 de febrero de 1955, el periodismo nacional intentaba investigar aquella catástrofe en la que perecieron los siete marineros. Las autoridades colombianas trataron con rigor los hechos e hicieron trascender efímeros boletines informativos. Cuando se divulgó la noticia de la salvación de uno de los ocho marineros, todos los periodistas quisieron tener la exclusiva del año, pero fue imposible ya que “La marina lo mantuvo incomunicado mientras se recuperaba en el hospital naval de Cartagena”⁴⁰³. Una vez recuperado, Luis Alejandro Velasco “estaba sometido a un compromiso férreo que le impedía moverse o expresarse con libertad”⁴⁰⁴, y todas las entrevistas concedidas a los medios de comunicación estuvieron siempre censuradas por la dictadura de Rojas Pinilla. Nadie pudo llegar a la verdad de “cómo fue que un golpe de viento pudo causar semejante desastre con siete muertos”⁴⁰⁵.

Cuando por fin decidió cambiar su versión acorde a los intereses del gobierno, y después de sacarle el máximo provecho a su proclamación como héroe nacional, se dirigió a los despachos del periódico *El Espectador* donde firmó un contrato para contar su aventura completa.

García Márquez, periodista del periódico mencionado, demostró sus reticencias hacia una semejante labor: “Ya no es un pescado muerto sino podrido”⁴⁰⁶. Determinó elaborar el reportaje prestándole sus técnicas periodísticas y literarias pero sin firmarlo. Dasso Saldívar

⁴⁰³ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 511.

⁴⁰⁴ Ibid. p. 512.

⁴⁰⁵ Ibidem.

⁴⁰⁶ Ibid. p. 513.

decía a propósito: “Él y el marinero decidieron escribirlo en primera persona y publicarlo en el nombre de éste, de tal manera que el nombre de García Márquez no aparecería asociado al reportaje”⁴⁰⁷. Su publicación por entregas, con el suspense requerido, fue un éxito en la reciente carrera periodística de García Márquez.

La huella de los recursos literarios del autor en el reportaje es innegable. Siempre había considerado que el reportaje es un género literario. Esta fusión de lo literario y lo periodístico en este reportaje llevó al director del periódico a preguntarle a García Márquez por el rigor informativo que contenía:

El relato se publicó en catorce entregas, con el mejor despliegue, y, como al sexto día, el viejo Gabriel Cano – director general de *El Espectador*-, excitado por el hallazgo de la gallina de los huevos de oro, se le acercó al reportero y le preguntó: «Dígame una cosa, tocayito: ¿eso que usted está escribiendo es novela o es verdad?». Y García Márquez le contestó: «Es novela porque es verdad, y todo minuciosamente» « ¿Me lo jura?» «Se lo juro»⁴⁰⁸.

El carácter literario del reportaje se puede advertir en los fragmentos que nos hacen pensar en el estilo de una novela más que en un trabajo periodístico, con las mejores técnicas novelísticas. El siguiente fragmento, con sus abundantes adjetivos ejemplifica estos hechos:

De pronto el cielo se puso rojo, y yo seguía escrutando el horizonte. Luego se puso color de violetas oscuras, y yo seguía mirando. A un lado de la balsa, como un diamante amarillo en el cielo color de vino, fija y cuadrada, apareció la primera estrella. Fue como una señal. Inmediatamente

⁴⁰⁷ Dasso Saldívar, *García Márquez, el viaje a la semilla*, op. cit. p. 288.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

después, la noche, apretada y tensa, se derrumbó sobre el mar⁴⁰⁹.

Cuando García Márquez convierte el reportaje en un libro en 1970, la imagen del héroe y el rigor de la veracidad de lo narrado quedaron matizados en el prólogo:

Si venía a nosotros sin que lo llamáramos, después de haberlo buscado tanto, era previsible que ya no tenía mucho que contar, que sería capaz de inventar cualquier cosa por dinero, y que el gobierno le había señalado muy bien los límites de su declaración”⁴¹⁰.

7.2. Respuestas de la dictadura

Aunque no se había prohibido la publicación del reportaje, el gobierno de Rojas Pinilla no veía con buen ojo el rumbo que tomaba la versión relatada por el periódico, que desbarataba la oficial. La causa de la tragedia, como se pretendía, no fue una tormenta. El periódico explicaba cómo las prácticas ilegales de contrabando estaban detrás del fallecimiento de siete marineros, y dudaba de la calidad y preparación de las balsas de socorro arrojadas por el buque para salvar a los naufragados. Estos temas no eran de agrado de las autoridades militares.

Las primeras señales del descontento oficial llegaban con las interrupciones y críticas que sufría el autor en la calle. Se le reprendía “hacer un mal favor al país por cuenta del comunismo”⁴¹¹. Las amenazas contra la integridad física del joven escritor aumentaron. En sus memorias cuenta García Márquez:

Fue el primero de una serie de incidentes que nos pusieron a pensar en serio sobre los riesgos de la calle. En una

⁴⁰⁹ Gabriel García Márquez, *Relato de un naufrago*, Barcelona, Tusquets, 2009, pp. 45- 46.

⁴¹⁰ Gabriel García Márquez, *Relato de un naufrago*, op. cit. p. 13.

⁴¹¹ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 518.

cantina pobre detrás del periódico, que servía a obreros del sector hasta la madrugada, dos desconocidos habían intentado días antes una agresión gratuita contra Gonzalo González, que se tomaba allí el último café de la noche. Nadie entendía qué motivos podían tener contra el hombre más pacífico del mundo, salvo que lo hubieran confundido conmigo⁴¹².

Estos incidentes hicieron que el joven periodista experimentase por primera vez las repercusiones violentas de la osadía periodística al traspasar los límites permitidos. El temor por su vida lo empujó a un exilio voluntario por Europa. Su periódico, *El Espectador*, decidió que se trasladara, como enviado especial, a Ginebra para cubrir la cumbre de los “cuatro grandes” mientras se apaciguasen los ánimos:

No eran los mejores tiempos para soñar. Desde el relato del naufragio me habían aconsejado que permaneciera un tiempo fuera de Colombia mientras se aliviaba la situación por las amenazas de muerte, reales o ficticias, que nos llegaban por diversos medios. [...] Luis Gabriel Cano me dijo que preparara mis papeles para viajar como enviado especial del periódico a la Conferencia de los Cuatro Grandes, que se reunía la semana siguiente en Ginebra⁴¹³.

El gobierno de la dictadura se empeñó en desmentir que el buque fuese utilizado en el transporte de contrabando, y terminó por clausurar el periódico. El naufragio tuvo, a su vez, que abandonar la institución de la Marina de Guerra⁴¹⁴.

Este suceso fue muy decisivo en la vida personal y profesional de Gabriel García Márquez. Favoreció el comienzo de un nuevo periodo en

⁴¹² Ibid. p. 519.

⁴¹³ Ibid. p. 524.

⁴¹⁴ Mirian Borja Orozco, “El Relato de un naufragio, un texto a medio camino entre literatura y periodismo”, *Cauce, Revista Internacional de Filología y su didáctica*, N28, 2005. Reproducido por el Centro Virtual Cervantes.[En línea]: http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce28/cauce28_03.pdf

su vida que lo llevó a descubrir muchos países del viejo continente donde permaneció durante dos años y donde escribió algunas de sus novelas.

7.3. Personaje contra el autor

Como todos los relatos donde impera la realidad histórica y los nombres reales de los personajes que las protagonizan, el que tenemos entre manos suscita la polémica de la autoría entre personaje y escritor y por lo tanto, los derechos económicos del texto. Para publicar esta aventura, el periódico pagó la suma de dinero que había acordado con el náufrago, sin embargo, cuando la editorial Tusquets decidió publicar los catorce capítulos en un libro, García Márquez cedió los derechos del libro a Luis Alejandro Velasco, que había sufrido las penurias de aquellos angustiosos diez días en una balsa sin comer ni beber. Para dicho reconocimiento el autor del libro escribió en el prólogo:

Hay libros que no son de quien los escribe sino de quien los sufre, y éste es uno de ellos. Los derechos de autor, en consecuencia, serán para quien los merece: el compatriota anónimo que debió padecer diez días sin comer ni beber en una balsa para que este libro fuera posible⁴¹⁵.

La editorial, por orden del autor, pagó durante catorce años a Luis Alejandro Velasco las ganancias que le correspondían como derechos de autor. Sin embargo, esto sólo constaba como un homenaje de García Márquez al protagonista de su libro. Luis Alejandro Velasco entendía que, más que un homenaje, el libro y sus ganancias le pertenecían por ley, ya que relataba su historia tal como se la había contado al autor, y que éste sólo fue “un complemento necesario y acaso menor para contar, de la forma más correcta, sus peripecias”⁴¹⁶.

⁴¹⁵ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 521.

⁴¹⁶ Luis Fernando Iglesias, “Juicio a Gabriel García Márquez”, *El País Cultural*, N, 1181. [En línea]: <http://www.elderechodigital.com.uy/website/Portals/3/Documentos/Juicios%20a%20Gabriel%20Garc%203%ADa.pdf>

La agente literaria de García Márquez, Carmen Balcells, hablaba de este suceso como sigue:

A mí siempre me pareció un acto de vanidad regalarle los derechos a otro. Sucede que, a raíz del Nobel, Velasco — aconsejado de un abogado— se subió a la condición de escritor y quiso decidir él cuestiones sobre adaptaciones cinematográficas, traducciones, etcéteras. Si se hubiera quedado callado, habría seguido cobrando⁴¹⁷.

Este desacuerdo entre personaje y escritor supuso un giro en la relación de ambos. García Márquez ordenó a la editorial Tusquets “suprimir el párrafo final del prólogo en las ediciones sucesivas y no pagar a José Alejandro Velasco ni un céntimo más de los derechos hasta que la justicia decidiera”⁴¹⁸.

El tribunal superior de Bogotá desestimó las pretensiones del demandante considerando que los derechos del libro le pertenecían exclusivamente a García Márquez, que le dio “la expresión literaria y gramatical al relato del marinero”⁴¹⁹, o como lo alegaba su abogado: “Lo que hace que un texto sea literatura es cómo se dice, no lo que dice”⁴²⁰.

Relato de un naufrago, entonces, es la crónica de una aventura real, narrada a partir de una entrevista a su protagonista. Su carácter periodístico exigía un alto grado de compromiso con la realidad tal como sucedió. Por ello, su autor decidió publicarla en primera persona y firmarla con el nombre real de la persona que la sufrió. La reedición de los catorce capítulos que la integraban bajo forma de un libro no afectó ese carácter real que tenía. Sin embargo, el valor periodístico e

⁴¹⁷ Óscar Alarcón Núñez, “Sesenta años de la tragedia del marinero Velasco”, *El Espectador*, 27 de febrero de 2015. [En línea]: <http://www.elespectador.com/noticias/nacional/sesenta-anos-de-tragedia-del-marinero-velasco-articulo-546687>

⁴¹⁸ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 521.

⁴¹⁹ John Gutiérrez, “Gabo ganó pleito por el *Relato de un naufrago*”, *El Tiempo*, 7 de febrero de 1994. [En línea]: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-34917>

⁴²⁰ Luis Fernando Iglesias, “Juicio a Gabriel García Márquez”, *El País Cultural*, N, 1181. [En línea]: <http://www.elderechodigital.com.uy/website/Portals/3/Documentos/Juicios%20a%20Gabriel%20Garc%C3%ADa.pdf>

informativo, y el interés público de su protagonista quedaron relegados a favor de la apreciada firma de su autor⁴²¹. Su valor literario zanjó la polémica de su autoría que enfrentaron al autor y su personaje.

⁴²¹ Ascensión Rivas Hernández, “¿Ficción o realidad? El valor sociológico de *Relato de un naufrago* de Gabriel García Márquez”, *Acta Literaria*, N42, 2011, pp. 45-59. [En línea]: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=s0717-68482011000100004&script=sci_arttext

III. Cuentos y autobiografía: el uso de la vida en la escritura de los cuentos

Cuando obtuvo su bachillerato, García Márquez se trasladó a la capital colombiana para matricularse en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional. Este cambio de medio le propició la oportunidad de frecuentar los lugares de reunión de la que era la elite intelectual colombiana de entonces. Este hecho sumado a su pasión por la literatura y su implacable vocación de ser escritor, le abrieron camino en el mundo de la escritura. No desperdició ocasiones para afirmarse como escritor, y venció la barrera del miedo de principiante.

Para su sorpresa y júbilo, su primer cuento fue publicado por el periódico bogotano *El Espectador* en 1947. Un hecho de vital importancia, que le dio un soplo de confianza en su capacidad narrativa. Se permitió, entonces, descuidar sus clases de Derecho para sumirse en sus lecturas de las cuales saldría la matriz de sus siguientes cuentos.

No es menos importante aludir al contexto sociopolítico en que aparecen estos primeros cuentos para entender algunas de las preocupaciones que los motivan. Colombia vivía grandes tensiones políticas. Las rivalidades bipartidistas estaban cerca de engendrar caldos propicios para cruentos episodios de violencia. El más próximo, que el joven escritor presenció, fue el asesinato del líder liberal Eliécer Gaitán, un episodio conocido por *El Bogotazo*, y que derivó en lo que se conoce históricamente como *La violencia*. Un período caracterizado por su extrema violencia alentado por los dos bandos: liberales y conservadores.

Como ya he señalado en la introducción a la tercera parte de este trabajo, los cuentos que aquí estudiaremos son los mencionados por el autor en sus memorias *Vivir para contarla*. Entendemos que la memoria suele remontar el tiempo para rememorar algo que la había marcado.

De ello partiremos para analizar estos cuentos mencionados en sus memorias:

1. *La tercera resignación* (1947)
2. *Eva está dentro de su gato* (1947)
3. *La otra costilla de la muerte* (1948)
4. *Amargura para tres sonámbulos* (1949)
5. *Ojos de perro azul* (1950)
6. *La noche de los alcaravanes* (1953)
7. *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* (1955)
8. *La siesta del martes* (1962)
9. *Un día después del sábado* (1962)

1. *La tercera resignación*

En *Vivir para contarla*, cincuenta y cinco años después de la publicación de este primer cuento en el periódico *El Espectador*, García Márquez cede a los zarpazos de la nostalgia de sus inicios literarios y remonta el tiempo y recuerda:

Nunca imaginé que nueve meses después del grado de bachiller se publicaría mi primer cuento en el suplemento literario «Fin de Semana» de *El Espectador* de Bogotá, el más interesante y severo de la época. [...] Fue un proceso tan inesperado que no es fácil contarlo. Me había matriculado a principios de aquel año en la facultad de derecho de la Universidad Nacional de Bogotá, como estaba acordado con

mis padres. Vivía en el puro centro de la ciudad, en una pensión de la calle Florián⁴²².

El autor recuerda las circunstancias en las que había escrito *La tercera resignación* y su inseguridad de adolescente recién llegado a la capital del país. Su cuento fue inspirado en *La metamorfosis* de Kafka, cuya lectura era su preferida: “Elaboré la idea argumental del cadáver consciente de *La metamorfosis* pero aliviado de sus falsos misterios y sus prejuicios ontológicos”⁴²³. La enfermiza timidez del joven le impidió consultarlo con sus compañeros:

De todos modos me sentía tan inseguro que no me atrevía a consultarlo con ninguno de mis compañeros de mesa. Releí y corregí mi cuento hasta el cansancio, y por último escribí una nota personal para Eduardo Zalamea –a quien nunca había visto-. Puse todo dentro de un sobre y lo llevé en persona a la recepción de *El Espectador*. El portero me autorizó a subir al segundo piso para que le entregara la carta al propio Zalamea en cuerpo y alma, pero la sola idea me paralizó. Dejé el sobre en la mesa del portero y me di a la fuga⁴²⁴.

Aparentemente, este cuento no responde a ninguna transposición poética de la realidad del autor. Fue motivado por un reto lanzado por el director del periódico *El Espectador* en una de sus columnas donde “se lamentaba que la nueva generación de escritores colombianos careciera de nombre para recordar, y que nada se vislumbraba en el porvenir que pudiera enmendarlo”⁴²⁵. Vargas Llosa, cuyo análisis apunta en esta dirección, califica los primeros cuentos del autor como “La prehistoria morbosa”⁴²⁶, y destaca el convencimiento del joven que comienza a escribir rechazando “como materiales de trabajo los que le ofrecen su

⁴²² Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 268.

⁴²³ Ibid. p. 271.

⁴²⁴ Ibidem.

⁴²⁵ Ibidem.

⁴²⁶ Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, op. cit. p. 217.

propia experiencia y el medio en que vive”, y añade que para no ser identificado con sus experiencias “reprime a sus demonios personales e históricos y se impone temas que le parecen químicamente puros, incapaces de ser verificados en la realidad real”⁴²⁷.

En *La tercera resignación* el tema central gira en torno de un cadáver de un niño de siete años de edad que muere a causa de una fiebre tifoidea. El médico decide conservarle la vida a pesar de estar muerto. Sus constantes vitales siguen en funcionamiento y su crecimiento natural continúa durante dieciocho años. Su madre le proporciona todos los cuidados necesarios como si estuviera vivo. Limpiaba el ataúd donde yacía y aireaba su habitación. Todos los días medía su crecimiento con una cinta métrica y se alegraba al ver que su hijo había crecido unos centímetros más.

Sin embargo, al cumplir sus veinticinco años, el cuerpo del ‘muerto vivo’ deja de crecer y entra en un proceso de descomposición y putrefacción. Su abnegada madre, al percatarse de ello, entró en una crisis de pesimismo y dejó de atenderlo. El niño sabe ahora que tiene su “segunda muerte”. Sin embargo, su obsesión con la vida y la muerte le causa un verdadero terror. Le embarga un verdadero miedo de estar enterrado vivo. Imaginaba a sus amigos portando a hombros su ataúd, imagina la vida dentro de la tumba, el olor de la descomposición de su carne, y luego ese polvo en el que se convertirá y volverá a salir a la superficie. Sin embargo, para entonces “estará ya tan resignado a morir, que acaso muera de resignación”⁴²⁸.

A pesar de que Vargas Llosa haya negado la existencia de un punto de cruce entre este cuento y la vida del autor, podemos, en un primer lugar, establecer un lazo entre el tema de la muerte y el cadáver, que amueblan este cuento con la primera novela del autor *La hojarasca* y por lo tanto, con su vida personal. García Márquez relata en sus

⁴²⁷ Ibidem.

⁴²⁸ Gabriel García Márquez, “La tercera resignación” 1947. En Gabriel García Márquez, *Ojos de perro azul*, Barcelona, Plaza & Janés, 1974, p. 20.

memorias que había presenciado cuando era niño el macabro suicidio del amigo de su abuelo, el belga. Esta muerte la encontramos ficcionalizada, tal como lo habíamos señalado, en *La hojarasca* donde la trama gira en torno del cadáver de un suicida al que un abuelo y su nieto intentan dar sepultura en contra de la voluntad del pueblo que se la niega, y en *El amor en los tiempos del cólera*, donde Jeremiah de Saint-Amour pone fin a su vida con un sahumero de cianuro de oro.

La muerte, materializada en la presencia de un cadáver en un cuarto o en un ataúd no era, entonces, algo abstracto, filosófico y ajeno a la vida de García Márquez. Aunque el enfoque había sido marcado por las influencias de *La metamorfosis* de Kafka, el tema consciente o inconscientemente queda ligado a la infancia del autor.

En segundo lugar, no es casual que en el cuento aparezca la figura de la madre como la que se encarga y se responsabiliza de los rigurosos cuidados que requiere un ‘muerto vivo’. Una madre abnegada que se ilusiona con los pocos centímetros de crecimiento de su hijo:

Su madre había tenido rigurosos cuidados durante el tiempo que duró la transición de la infancia a la pubertad. Se preocupó por la higiene perfecta del ataúd y de la habitación en general. Cambiaba frecuentemente las flores de los jarrones y abría las ventanas todos los días para que penetrara el aire fresco. Con qué satisfacción miró la cinta métrica en aquel tiempo, cuando, después de medirlo, ¡comprobaba que había crecido varios centímetros! Tenía la maternal satisfacción de verlo vivo. Cuidó, asimismo, de evitar la presencia de extraños en la casa. Al fin y al cabo era desagradable la existencia de un muerto por largos años en una habitación familiar⁴²⁹.

⁴²⁹ Gabriel García Márquez, “La tercera resignación” 1947. En Gabriel García Márquez, *Ojos de perro azul*, op. cit. p. 13.

Cuando García Márquez escribe sus memorias, dedica un amplio espacio a los recuerdos que aún tenía de su madre. En *Vivir para contarla* encontramos el retrato de una mujer que se convierte en el pilar de la casa durante las largas y recurrentes ausencias de su marido. Fue la que se encargaba de los numerosos hijos y de sus necesidades diarias. Consciente o inconscientemente, el joven autor retrata en su primer cuento ese carácter de la madre ‘matriarca’, que llegó a experimentar cuando murió el abuelo y tuvo que trasladarse a la casa de sus padres: “Mi entrada en la casa debió de ser para ella como la de alguien con quien podía entenderse, en medio de sus hijos numerosos, todos menores que yo, y quien la ayudaba a pensar los problemas domésticos, que eran muy arduos y nada gratos”⁴³⁰.

Otra de las interpretaciones reales a las que se puede someter *La tercera resignación* es la sociopolítica. García Márquez vivía en la capital colombiana donde se escenificaban con mayor brutalidad las tensiones políticas del país. El terror a la muerte, que se palpa en su cuento, es el mismo terror que le tenía el conjunto de la sociedad colombiana a las muertes violentas llevadas a cabo por los militares y los paramilitares en las ciudades y pueblos del país.

“La idea del muerto vivo como una imagen del país”⁴³¹ se puede hallar en las múltiples resignaciones a las que alude el muerto-vivo, y en su crecimiento atrofiado. La metáfora social que se transmite a través de ellas se puede explicar por el crítico desarrollo del país, que no acaba nunca de salir de sus guerras bipartidistas. Un desarrollo atrofiado, que termina por resignarse a su muerte.

La resignación del muerto vivo metaforiza, además, las frustraciones del abuelo del autor que participó, en filas de los liberales, en las guerras de los Mil Días junto con el caudillo liberal Rafael Uribe

⁴³⁰ Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, op. cit. p. 23.

⁴³¹ Manuel Guillermo Ortega Hernández, “Magias y visiones del mundo en los primeros cuentos de García Márquez”, *Revista Cuadernos de Literatura*, 6, 2007. [En línea]: http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/viewFile/461/275

Uribe, y las perdió todas. Una idea que se puede extender a las luchas perdidas por los campesinos colombianos frente a los sectores latifundistas y capitalistas:

Las varias resignaciones a que alude el muerto vivo de *La tercera resignación* se explican como las muchas derrotas o resignaciones que los sectores campesinos y proletarios, interesados en cambiar ese desarrollo y crecimiento limitados dentro de la muerte, habían tenido frente a las posturas dominantes de los sectores latifundistas, primero, y luego, frente a los sectores capitalistas⁴³².

Para concluir, podemos decir que, aunque el autor, en sus primeras apariciones literarias, había optado por esquivar la poetización de su vida personal o la realidad sociopolítica de su país, termina, de manera consciente o inconsciente, por diseminar en su cuento ciertos datos pertenecientes a su vida real, y sobre todo al contexto sociopolítico de los años cuarenta que correspondían al momento de su escritura. *La tercera resignación* fácilmente puede ser una lectura y una metáfora del contexto socio-histórico colombiano de la década de los cuarenta.

2. Eva está dentro de su gato

“Cuarenta y dos días más tarde se publicó el segundo”⁴³³, precisaba García Márquez en sus memorias. Se trata de su segundo cuento *Eva está dentro de su gato* publicado por el mismo periódico, *El Espectador*, el sábado 25 de octubre de 1947, después de *La tercera resignación*. El joven escritor relata en *Vivir para contarla* el suceso que le inspiró la redacción de este cuento:

⁴³² Manuel Guillermo Ortega Hernández, “Magias y visiones del mundo en los primeros cuentos de García Márquez”, *Revista Cuadernos de Literatura*. [En línea]: http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/viewFile/461/275

⁴³³ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 268.

Buscando en mi memoria situaciones de la vida real para el segundo, recordé que una de las mujeres más bellas que conocí de niño me dijo que quería estar dentro del gato de una rara hermosura que acariciaba en su regazo. Le pregunté por qué, y me contestó: «Porque es más bello que yo». Entonces tuve un punto de apoyo para el segundo cuento, y un título atractivo: «Eva está dentro de su gato»⁴³⁴.

Este cuento, “casi idéntico al anterior en esencia, aunque la apariencia haya cambiado”⁴³⁵, relata la historia de su protagonista Eva, que desde su mundo del ‘muerto-vivo’ se quejaba de su belleza que la dolía físicamente como si de un tumor se tratase. Su hermosura la desvelaba porque era el resultado de “unos insectos diminutos y calientes que con la cercanía de la madrugada, diariamente, se despertaban y recorrían con sus patas movedizas, en una desgarradora aventura subcutánea, ese pedazo de barro frutecido donde se había localizado su belleza anatómica”⁴³⁶. Estaba cansada de ser el centro de atención de los hombres, y prefería que hubiese sido una mujer ordinaria o un hombre.

Desde este mundo situado entre la vida y la muerte, Eva resiste a ser olvidada, y revive sus miedos, su soledad y sus nostalgias en su habitación del caserón antiguo. Súbitamente, siente el deseo de comerse una naranja, y recuerda que los “espíritus puros” pueden reencarnarse en cualquier cuerpo, y decide hacerlo en el del gato de su casa. Así, podía volver a la vida normal. Sin embargo, al intentar encontrar al gato, se dio cuenta que no existía, tampoco la casa. Trataba de moverse y se percató de que no era ella, sino una mujer incorpórea, que hacía tres mil años que había transitado a la otra vida, a la muerte.

⁴³⁴ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 247.

⁴³⁵ Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, op. cit. p. 222.

⁴³⁶ Gabriel García Márquez, *Eva está dentro de su gato*. En Gabriel García Márquez, *Ojos de perro azul*, op. cit. p. 36.

A parte del tema de la metempsicosis que ejerce como telón de fondo de este cuento, y más allá de la metafísica kafkiana que lo envuelve, cabría preguntar si García Márquez no había construido su personaje femenino a partir de experiencias de su infancia. Pues, efectivamente, advertimos en el texto indicios que afirman esta suposición.

El narrador relata el recuerdo que tenía la protagonista de su bisabuela y los diminutos insectos que recorrían su sangre: “Todavía recordaba el rostro inquietante de la bisabuela que, desde su lienzo envejecido, pedía un minuto de descanso, un segundo de paz a esos insectos que allá en los canales de su sangre seguían martirizándola y embelleciéndola”⁴³⁷. Este recuerdo ‘mágico’ nos evoca la figura de la abuela del autor y su mundo de cuentos fantásticos que le contaba cuando niño. La abuela Tranquilina Iguarán sostenía su mundo real con otro mágico.

El narrador relata también el terror que sentía Eva por la oscuridad y la noche: “todavía recordaba las horas interminables en aquel lecho sembrado de agujas calientes. Aquellas en que ella trataba de empujar el tiempo para que con la llegada del día esas bestias dejaran de doler”⁴³⁸, para añadir luego: “En esas noches, con los redondos ojos abiertos y asombrados, soportaba el peso de la oscuridad que caía sobre sus sienes como un plomo derretido”⁴³⁹. Estos hechos podían ser una parábola de un recuerdo de la infancia del autor en la casa de sus abuelos. Una casa “llena de miedos”⁴⁴⁰ donde su abuela lo mantenía sentado en una silla con la amenaza de los espíritus de los muertos de la familia, que vagaban por la casa. Este mundo fantástico de la abuela, tal como lo relata en sus memorias, perturbaba la tranquilidad de sus noches, para convertirse en un trauma que lo

⁴³⁷ Gabriel García Márquez, *Eva está dentro de su gato*. En Gabriel García Márquez, *Ojos de perro azul*, op. cit. p. 37.

⁴³⁸ Ibidem.

⁴³⁹ Ibid. p. 39

⁴⁴⁰ Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, *la novela en América Latina*, op. cit. pp. 14-15. En Mario Vargas Llosa: *García Márquez, Gabriel, Historia de un deicidio*, op. cit., p. 23.

acompañaba siendo adulto: “De día su mundo mágico me resultaba fascinante, pero en la noche me causaba un terror puro y simple: el miedo a la oscuridad, anterior a nuestro ser, que me ha perseguido durante toda la vida en caminos solitarios y aun en antros de baile del mundo entero”⁴⁴¹.

Siendo este cuento una de sus primeras manifestaciones literarias, aparece en él uno de los temas que va a ser, como lo habíamos visto, recurrente en sus novelas. Se trata de la casa de Aracataca donde pasó su infancia con sus abuelos. Aquel “caserón antiguo”⁴⁴² está aquí evocado como un espacio que determina la psicología de la protagonista que lo habita. Su oscuridad, sus pasadizos, sus cuartos y su frío potencian la tristeza y la soledad del personaje. Este espacio cerrado está aquí presente como realmente lo recordaba el autor, un lugar triste que perturbó su psicología de niño y perduró en su mayoría de edad.

3. La otra costilla de la muerte

El 9 de abril de 1948 Bogotá vivía uno de sus episodios históricos más violentos tras el asesinato del líder liberal Eliécer Gaitán. Los disturbios posteriores al suceso arrasaron con la capital. Ante este panorama, Gabriel García Márquez decide trasladarse a Cartagena donde se matricula nuevamente en la Facultad de Derecho. Como el periodismo ya era un oficio que venía ejerciendo desde Bogotá, se incorpora al equipo de redacción del periódico cartaginense *El Universal* cuyo jefe de redacción era Manuel Zabala.

Sin embargo, sus lazos profesionales y amistosos con *El Espectador* y su equipo no se habían roto a pesar de haber dejado la capital del país. Por lo tanto, a petición del director de este último, el

⁴⁴¹ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 87.

⁴⁴² Gabriel García Márquez, *Eva está dentro de su gato*. En Gabriel García Márquez, *Ojos de perro azul*, op. cit. p. 39.

joven escritor mandó a Bogotá otro de sus cuentos titulado *La otra costilla de la muerte*. En sus memorias recordaba:

No volví a escribir un cuento después de los tres publicados en *El Espectador*, hasta que Eduardo Zalamea me localizó a principios de julio y me pidió con la mediación del maestro Zabala que le mandara otro para su periódico después de seis meses de silencio. Por venir la petición de quien venía retomé de cualquier modo ideas perdidas en mis borradores y escribí «La otra costilla de la muerte»⁴⁴³.

Refiriéndose al tema del cuento en relación con los anteriores añade: “Fue muy poco más de lo mismo. Recuerdo bien que no tenía ningún argumento previo e iba inventándolo a medida que lo escribía”⁴⁴⁴.

La otra costilla de la muerte narra la historia de un hombre que asistió a la muerte de su hermano gemelo. Se despierta bruscamente una noche con la certidumbre de que alguien había entrado en su habitación. Sólo era una pesadilla. Al conciliar el sueño de nuevo el protagonista está alucinado por los recuerdos de la muerte de su hermano y empieza a repasarlos.

Como eran gemelos idénticos, el protagonista se obsesiona con la idea de que el tumor que había matado a su hermano empiece a crecer dentro de él hasta su descomposición. Buscaba las diferencias entre los dos, que le podían salvar de la descomposición orgánica y la podredumbre de su hermano en su mundo del más allá. Pues, eran gemelos pero distintos a causa de la fiebre, la languidez de la cara del hermano por su enfermedad, y su barba creciente. Sin embargo, en el momento que el barbero afeitaba el cadáver preparándolo para el entierro, el hermano gemelo veía el parecido con su hermano muerto y pensaba que el que estaba podrido y descompuesto era él mismo.

⁴⁴³ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 359.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

Este cuento, considerado el más “logrado y el más conscientemente literario”⁴⁴⁵ entre los primeros esfuerzos literarios del autor, vuelve sobre el mundo de los sueños y la muerte. Dos ingredientes que ya se habían dado en los cuentos vistos hasta ahora.

Estos dos temas, sin duda alguna, forman parte de la infancia del autor. La muerte y los muertos eran las amenazas de su abuela Tranquilina Iguarán para inmovilizarlo en su silla. Este mundo se traduce por la noche en sus sueños perturbadores, que lo mantenían desvelado esperando la aparición de los primeros destellos de luz del día para recuperar su tranquilidad.

En cuanto a la muerte hay que tener en cuenta que el autor había escrito su cuento justo después de verse obligado a dejar la capital del país por la inseguridad y la violencia que precedieron el asesinato del político Eliécer Gaitán. Había presenciado paisajes macabros sembrados de cadáveres. Dasso Saldívar conjuga estos dos temas en dos preguntas afirmativas que hacía en su libro:

¿Acaso Gabriel, [...] no había sido un niño de cinco o seis años a quien la abuela Tranquilina inmovilizaba en una silla a las seis de la tarde amenazándolo con los muertos antepasados que deambulaban por toda la casa, de tal manera que ésta se le convertía en un inmenso catafalco al anochecer? ¿Acaso Gabriel, [...] no había vivido hasta ese momento de sus veinte años una vida que tenía mucho de mengua, de muertes sucesivas, [...] asediado por la soledad?⁴⁴⁶

La otra costilla de la muerte no difiere de las líneas temáticas de los primeros cuentos. Encierra la problemática del doble, del mundo surrealista de los sueños y de la muerte, pero sin dejar de abastecerse,

⁴⁴⁵ Donald McGrady, “Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez”, *Thesaurus*, Bogotá, XXVII, número 2, mayo- agosto 1972, pp. 293- 320.

⁴⁴⁶ Dasso Saldívar, *García Márquez, el viaje a la semilla*, op. cit. pp. 182-183.

en última instancia, en la vida personal del autor, en su infancia y los miedos que la poblaron.

4. Amargura para tres sonámbulos

Se trata de la historia de una muchacha que había caído al patio desde la ventana del segundo piso de la casa. No se había muerto, pero tenía “los órganos sueltos, desasidos de la voluntad, como un muerto tibio que no hubiera empezado a endurecerse”⁴⁴⁷. Desde entonces empieza a convertirse en un ser excéntrico que vive en un mundo solitario y alucinado. Iba eliminando poco a poco sus actividades cotidianas. Decidió no volver a sonreír. Dejó de pasearse por la casa y se retiró a un rincón donde permaneció extinguiéndose poco a poco:

Los tres sonámbulos (narradores) la recuerdan con tristeza, amargura y nostalgia. Estaban seguros que así permanecería “eliminando a voluntad sus funciones vitales” hasta que se muriese⁴⁴⁸.

En *Vivir para contarla*, el autor apenas menciona el título de este cuento cuando volvía de Sucre donde pasó su periodo de convalecencia. A su vuelta a Cartagena, seguía mandando cuentos a *El Espectador*. Matizaba que era más por compromiso con su director que por su propio convencimiento: “Mi carrera de cuentista continuó con lo poco que pude escribir casi por complacer al maestro Zabala: «Diálogo de un espejo» y «Amargura para tres sonámbulos», publicados por *El Espectador*”⁴⁴⁹. En esta mención, el autor no revela ninguna clave que nos pueda servir como punto de partida para tender lazos con su vida personal.

No obstante, la temática, que, una vez más, vuelve sobre la soledad, la incomunicación, el amor sufrido y la muerte, nos hace

⁴⁴⁷ Gabriel García Márquez, “Amargura para tres sonámbulos”, 1949. En Gabriel García Márquez, *Ojos de perro azul*, op. cit. p. 56.

⁴⁴⁸ *Ibid.* p. 58.

⁴⁴⁹ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 388.

reflexionar sobre su génesis. El personaje femenino en el que confluyen estos temas también podría ser alguna de las mujeres cercanas al autor. Partimos de un análisis de Donald McGrady de la protagonista y en que sugiere lo siguiente:

La muerte no parece ser el verdadero norte de sus acciones, pues no tiene prisa para llegar a ese estado. Más bien parece que el único objetivo en su vida es sufrir, que se ha consagrado a eso sólo. Jamás se alude a la causa de su desesperación, pero ciertos pormenores hacen pensar que se trata de un desengaño amoroso. Esto lo hace sospechar su costumbre, en un tiempo, de deambular por la casa de noche. Aún más denunciadora de una oculta frustración erótica es su alucinación con un grillo⁴⁵⁰.

La alusión al amor sufrido, al amor no disfrutado y al engaño es lo que destaca también Vincenzo Bollettino en su análisis del personaje femenino de García Márquez sobre todo el de Isabel en *La hojarasca*: “Isabel es la víctima propiciatoria del destino que le negó vivir al lado de su marido. Es símbolo del matrimonio no gozado”⁴⁵¹.

La génesis de estos temas es, en primer lugar, la madre del autor. Su relación, su matrimonio, tal como lo habíamos tratado en varias ocasiones en este trabajo, había sido de sufrimientos e infidelidades. El autor, desde que empezó a vivir en la casa de sus padres supo la dimensión de la amargura de una madre abandonada por su cónyuge, y torturada por sus recurrentes engaños.

La frustración amorosa de la protagonista y su consiguiente decisión de aislarse del mundo era una de las historias que ocurrieron en la familia del autor. Sus hermanas Aida Y Margarita fueron rechazadas por sus novios y se quedaron solteras para siempre. En sus memorias evoca estos recuerdos como sigue:

⁴⁵⁰ Donald McGrady, Art. cit.

⁴⁵¹ Vincenzo Bollettino, *Breve estudio de la novelística de García Márquez*, op. cit. p. 33.

Por desgracia, la realidad había tenido tiempo de interponer otros planes con las dos hermanas mayores, que se quedaron solteras de por vida. Aída, como en las novelitas rosas, ingresó en un convento de cadena perpetua, al que renunció después de veintidós años con todas las de la ley, cuando ya no encontró al mismo Rafael ni a ningún otro a su alcance. Margot, con su carácter rígido, perdió el suyo por un error de ambos.⁴⁵²

5. Ojos de perro azul

Este cuento, cuyo título es también el de la colección que reagrupa varios cuentos, relata la historia de un hombre que ve desnudarse a una mujer delante de él. Tenía ojos color ceniza por lo que la apoda “ojos de perro azul”. Toda la historia, en realidad, ocurre en el mundo onírico del narrador-personaje. Su conversación con la mujer es fruto de sus sueños.

Desde la primera noche, la pareja sigue viéndose en sus sueños. La mujer intenta buscar en la vida real a su amigo de los sueños a través de su frase identificadora: “Ojos de perro azul”. La va pronunciando en todos los lugares por donde pasa, incluso la escribe en los cristales de los hoteles, en las paredes de las estaciones y en todos los edificios públicos. La búsqueda es en vano porque su amante soñado es el único hombre que al despertarse no recuerda nada de lo soñado.

La soledad, el sueño y el amor son los temas a destacar en este cuento que Vargas Llosa califica como “el peor escrito y el de estructura más indecisa de todos los relatos iniciales de García Márquez”⁴⁵³. En nuestra opinión, es un cuento a través del cual el autor transmite un rasgo de la personalidad de su personaje: su timidez enfermiza y su

⁴⁵² Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 379.

⁴⁵³ Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, op. cit. p. 228.

incapacidad de relacionarse con las mujeres. Una preocupación que expresa a través del sueño ya que éste es el campo de desarrollo de nuestras limitaciones y nuestros deseos irrealizables.

La búsqueda desenfrenada del amante soñado en la que se embarca la mujer de los “ojos de perro azul”, es en realidad una búsqueda a la inversa. El narrador-personaje agobiado por su soledad y asediado por el deseo de una mujer traslada su realidad utópica a su mundo onírico:

En “Ojos de perro azul”, cuando el hombre, acosado por la soledad y deseoso de una mujer, se sumerge en sus ensueños y se deja gobernar por sus acciones, es ella quien hace todo a su alcance para encontrarlo. Aquí se nota cómo él mismo es un inepto en la realidad y en su alucinación, además de ser un cobarde en el amor⁴⁵⁴.

En su estudio de los primeros cuentos del autor, Donald McGrady remite a la timidez del personaje de este cuento y dice:

Sin duda, esta situación refleja al protagonista como demasiado tímido en la vida real para iniciar la búsqueda de una novia o esposa. Según el sueño, durante el día el hombre olvida la frase clave para hallar a la mujer: este olvido representa la sublimación del triste hecho de que en la realidad el protagonista es incapaz de trabar conversación con una mujer y desarrollar una amistad. [...] Prueba de su escaso roce con mujeres reales sería la circunstancia de que la mujer de sus sueños evidentemente ha sido inspirada por una estatuilla de cobre⁴⁵⁵.

⁴⁵⁴ Éder García Dussán, “Reflejos de la identidad social en la cuentística de Gabriel García Márquez”, *Estudios de Literatura Colombiana*, 37, julio-diciembre, 2015, pp. 77-100.

⁴⁵⁵ Donald McGrady, “Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez”. En, Peter Earle (ed.), *García Márquez*, op. cit. pp. 60-80.

La ineptitud y la cobardía en el amor, tal como lo explican estas citas, la refleja el personaje del cuento con su torpeza ante la desnudez de la mujer soñada: “Y antes que yo cayera en la cuenta de que mis palabras se habían vuelto torpes frentes a su desnudez, ella se quedó inmóvil, calentándose en la órbita del velador”⁴⁵⁶, y en su timidez a afrontar sus sentimientos y confesarlos a su deseada mujer. Cosa que sólo osa afrontar en el ensueño:

Sus dientes apretados relumbraron sobre la llama. «Me gustaría tocarte ahora», dije. Ella levantó el rostro que había estado mirando la lumbre; levantó la mirada ardiendo, asándose también como ella, como sus manos; y yo sentí que me vio, en el rincón donde seguía sentado, meciéndome en el asiento. «Nunca me habías dicho eso», dijo. «Ahora lo digo y es verdad», dije⁴⁵⁷.

El cruce de la personalidad del personaje anónimo del cuento y la personalidad real del autor en su juventud demuestra idénticos aspectos de ambos. García Márquez, tal como su personaje, era de una extrema timidez con las mujeres. Un joven solitario al que sus amigos no conocieron novia alguna como era normal a su edad. Gerald Martín relata en su biografía los intentos del autor de entablar la primera conversación con la que sería, años después, su mujer, Mercedes Barcha. Su testimonio nos acerca a la realidad que está detrás del argumento de este cuento:

Su timidez seguía siendo un problema, no obstante, y la familia todavía bromea al respecto hoy en día. Ligia García Márquez recuerda: «Se pasaba horas hablando con Demetrio en la farmacia de Barranquilla, que estaba pegada a la casa de ellos. La visita era para Demetrio, pero el run-run seguía y cuando le decían a Mercedes: “Oye, que Gabito

⁴⁵⁶ Gabriel García Márquez, “Ojos de perro azul”. En, Gabriel García Márquez, *Ojos de perro azul*, op. cit. p.74.

⁴⁵⁷ *Ibíd.* 75.

sigue enamorado de ti”, ella contestaba: “Ajá. Estará porque desde que llega, es con mi papá con quien habla. A mí ni siquiera me dice buenas tardes”. El propio García Márquez ha admitido que durante diez años fue el típico «esquinero», que merodeaba con la esperanza de atisbar a la altiva e irónica Mercedes, padeciendo agonías de frustración e incluso alguna que otra humillación por parte de una muchacha a la que, al parecer, durante mucho tiempo le costó tomarlo en serio y mostraba muy poco interés por él⁴⁵⁸.

Esta realidad que se desprende de esta cita es la que traslada García Márquez a su mundo onírico y a la ficción. Es donde puede entablar esta deseada conversación que le impedía su timidez con su amada, si bien, al amanecer se percata de que sólo había sido un sueño.

Para concluir, podemos decir que, a pesar de las reticencias de Vargas llosa acerca de la calidad literaria de este cuento, es el que expresa de manera elocuente uno de los rasgos más preocupantes de la personalidad del autor. Su ineptitud social de relacionarse con las mujeres. La intensidad del argumento se debe a que fue escrito a sus escasos veinte años. Una edad en la que el autor frecuentaba la universidad y empezaba su carrera profesional de periodista. Es al mismo tiempo cuando se daba cuenta de sus carencias emocionales. De ahí que el cuento logra mayor confesionalidad e ilustra, de manera precisa, las emociones del joven García Márquez.

6. La noche de los alcaravanes

Este cuento relata la historia de tres hombres que estaban bebiendo y departiendo en el patio de un burdel donde había siete alcaravanes. Uno de los tres clientes se puso a cantar imitando la voz

⁴⁵⁸ Gerald Martín, *Gabriel García Márquez, una vida*, op. cit. p. 181.

de los alcaravanes. Éstos, atraídos por el canto, saltaron encima de la mesa y sacaron los ojos de los tres bebedores.

Narrado por los tres ciegos, el cuento relata sus movimientos dentro del burdel. Se cogen de las manos y se dejan guiar por el olfato, el tacto y el oído. En busca de la salida, se pierden en el corredor del burdel. Mientras tanto, escuchan la voz de una mujer que les cuenta que un periódico ha recogido su historia con los alcaravanes, pero nadie la cree. No encuentran a nadie que les pueda llevar hasta sus casas, aunque todo el mundo sabe dónde viven. Hace tres días que están perdidos, sin descansar. Resignados, deciden sentarse sin soltarse de las manos, ajenos al sol que empieza a arderles en la cara.

Esta historia evoca los tiempos del autor en Barranquilla donde frecuenta los burdeles de la ciudad junto con sus amigos que integran lo que se llama “El grupo de Barranquilla”. En *Vivir para contarla*, el autor nos acerca a la realidad de la que había partido para escribir este cuento:

No todo fueron malas noches. La del 27 de julio de 1950, en la casa de fiestas de la Negra Eufemia, tuvo un cierto valor histórico en mi vida de escritor. No sé por qué buena causa la dueña había ordenado un sancocho épico de cuatro carnes, y los alcaravanes alborotados por los olores montaraces extremaron los chillidos alrededor del fogón. Un cliente frenético agarró un alcaraván por el cuello y lo echó vivo en la olla hirviendo. El animal alcanzó apenas a lanzar un aullido de dolor con un aletazo final y se hundió en los profundos infiernos. El asesino bárbaro trató de agarrar otro, pero la Negra Eufemia estaba ya levantada del trono con todo su poder. — ¡Quietos, carajo —gritó—, que los alcaravanes les van a sacar los ojos!⁴⁵⁹

⁴⁵⁹ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. pp. 405- 406.

Tal como el cliente atrapa al vuelo el alcaraván, García Márquez, a su vez, atrapa el incidente y lo convierte en un texto literario. Con su exclamación, la dueña da la idea principal en torno de la cual gira el argumento del cuento:

Sólo a mí me importó, porque fui el único que no tuvo alma para probar el sancocho sacrílego. En vez de irme a dormir me precipité a la oficina de *Crónica* y escribí de un solo trazo el cuento de tres clientes de un burdel a quienes los alcaravanes les sacaron los ojos y nadie lo creyó. [...] Había empezado a escribir a las cuatro de la madrugada del viernes y terminé a las ocho de la mañana atormentado por un deslumbramiento de adivino. [...] En el último minuto, desesperado por la guillotina del cierre, le dicté a Porfirio el título definitivo que acababa por fin de encontrar, y él lo escribió en directo en el plomo fundido: «La noche de los alcaravanes»⁴⁶⁰.

7. Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo

7.1. Génesis del cuento

Aunque se ha clasificado como cuento, *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* era, en su origen, un capítulo de la primera novela *La hojarasca* cuya publicación había sido rechazada por la editorial argentina Losada. Acto seguido, el autor acomete una serie de correcciones en ella con el deseo de ser aceptada y publicada.

Así, entre los remiendos aplicados al texto, estaba la eliminación de un capítulo donde la protagonista hablaba en primera persona de la insistente y aburridora lluvia que devastaba su pueblo. En las memorias, García Márquez recuerda aquella descorazonadora tarea después del zarpazo que le llegó de la editorial argentina:

⁴⁶⁰ Ibid. p. 406.

Entonces emprendí una nueva corrección sobre las conclusiones de mis amigos. Eliminé un largo episodio de la protagonista que contemplaba desde el corredor de las begonias un aguacero de tres días, que más tarde convertí en el «Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo». Eliminé un diálogo superfluo del abuelo con el coronel Aureliano Buendía poco antes de la matanza de las bananeras, y unas treinta cuartillas que entorpecían de forma y de fondo la estructura unitaria de la novela⁴⁶¹.

El monólogo eliminado fue publicado en el Suplemento Cultural de *El Espectador* y en la revista *Crónica* en 1955. Sin embargo, su significado sólo puede lograr su totalidad si lo volvemos a reintegrar al texto original, *La hojarasca*. Vargas Llosa cuenta a propósito: “No se puede separar este breve relato de *La hojarasca*: nació entre los borradores de esa novela, se trata de un fragmento que sólo puede ser cabalmente entendido si se reintegra al contexto del que fue apartado”⁴⁶².

El tema central de este cuento es un aguacero que cae sobre el pueblo de Macondo. Los estragos materiales y emocionales de este diluvio son relatados por la protagonista, que desde el corredor de su casa contempla el incesante “viento de agua”⁴⁶³, que castiga a los macondianos: “Al atardecer del martes el agua apretaba y dolía como una mortaja en el corazón”⁴⁶⁴. Arrasa y anega sus bienes: “Sólo entonces caí en la cuenta de que el agua me daba a los tobillos, de que la casa estaba inundada”⁴⁶⁵, y desentierra a sus muertos en un macabro paisaje que anuncia el cataclismo de Macondo: “Ahora

⁴⁶¹ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 447.

⁴⁶² Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, op. cit. p. 233.

⁴⁶³ Gabriel García Márquez, “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”. En, Gabriel García Márquez, *Ojos de perro azul*, op. cit. p. 129.

⁴⁶⁴ *Ibid.* p. 133.

⁴⁶⁵ *Ibid.* p. 135.

tenemos que rezar. El agua rompió las sepulturas y los pobrecitos muertos están flotando en el cementerio”⁴⁶⁶.

Entristecida y asediada por este aguacero, la protagonista recuerda otro fenómeno natural que castiga su pueblo. Se trata de los calores asfixiantes. Parece que Macondo está condenado a sufrir los estragos de la naturaleza:

Me acordé de los meses de calor. Me acordé de agosto, de esas siestas largas y pasmadas en que nos echábamos a morir bajo el peso de la hora, con la ropa pegada al cuerpo por el sudor, oyendo afuera el zumbido insistente y sordo de la hora sin transcurso⁴⁶⁷.

Macondo, aunque es en este cuento donde se da a conocer por primera vez, en este trabajo lo habíamos visto tanto en *La hojarasca* como en *Cien años de soledad* donde logra mayor configuración, y lo habíamos identificado en ambos casos con el pueblo natal del autor, Aracataca. En este breve relato, el monólogo se centra en resaltar de manera dramática el castigo al que se someten los macondianos; el deterioro y la decadencia irremediable a la que sucumbió este pueblo desde el abandono de la compañía bananera y el final de los tiempos de bonanza que la acompañaron. Aracataca, a través del ficticio pueblo de Macondo, es la matriz de la creación literaria de García Márquez. Para ilustrar su abandono y su deterioro económico y moral utiliza el azote de los fenómenos naturales:

En *Isabel viendo llover en Macondo*, García Márquez había utilizado el tema de la tempestad que, aunque dura menos de una semana, es descrita en forma tan dramática que presenta para el lector los caracteres de un verdadero diluvio. Macondo aparece también sepultado por la lluvia interminable que lo azota días enteros y va desdibujando

⁴⁶⁶ Ibid. p. 137.

⁴⁶⁷ Ibid. p. 131.

los contornos de las cosas y de las costumbres y haciendo perder el paso del tiempo⁴⁶⁸.

Los diluvios, los calores asfixiantes y los polvos ardientes son descripciones recurrentes en las novelas del autor para referir al ambiente y al clima que reina en Macondo. Algo similar hace cuando describe en sus memorias Aracataca donde todo era “transfigurado por aquel polvo invisible y ardiente que engañaba la vista y calcinaba la piel”⁴⁶⁹, donde el calor y los diluvios se conjugan para desesperación de los habitantes:

En cualquier tiempo nos sorprendían unos huracanes secos que desentechaban ranchos y arremetían contra el banano nuevo y dejaban el pueblo cubierto de un polvo astral. En verano se ensañaban con el ganado unas sequías terribles, o caían en invierno unos aguaceros universales que dejaban las calles convertidas en ríos revueltos. Los ingenieros gringos navegaban en botes de caucho, por entre colchones ahogados y vacas muertas⁴⁷⁰.

Al convertir este capítulo segregado de *La hojarasca*, en un cuento, García Márquez no lo había dotado de independencia temática y espacial, ni tampoco cambió los personajes que figuran en él. Así, los mismos protagonistas que estructuran las acciones de *La hojarasca*, se mantienen en el *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*.

Así pues, Isabel, la protagonista que contempla el monótono caer de la lluvia desde el corredor de la casa, es la misma protagonista de *La hojarasca*, que habíamos identificado anteriormente como hija del coronel Nicolás Márquez y madre de Gabriel García Márquez. Aquí, aparece en un episodio anterior a los sucesos que se desarrollan en *La hojarasca*. Aún no ha nacido su hijo cuyo monólogo es uno de los que

⁴⁶⁸ Olga Carreras González, *El mundo de Macondo en la obra de Gabriel García Márquez*, op. cit. p. 63.

⁴⁶⁹ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 29.

⁴⁷⁰ *Ibid.* p. 50

forman el eje de la novela: “Ahora iba a tener un hijo. Y Martín estaba allí, a mi lado, diciendo que le aburría la lluvia”⁴⁷¹. El autor, a través de la protagonista, hace aquí referencia a dos personajes más, completando así, su pequeña familia, la madre: Isabel; el padre: Martín, y el hijo, que era él mismo en su condición de primogénito.

Si nos centramos en este relato independientemente del texto original, la identificación de los personajes con el entorno real y familiar del escritor sería una tarea difícil. Se presentan sin ningún precedente que pueda asentar sus identidades. Por lo cual, recurrir a la novela es imprescindible para conocer el parentesco que les une, sus rasgos y sus posibles inspiraciones en la vida real, lo cual nos remite a las mismas líneas de análisis que ya habíamos hecho con los personajes y espacios de *La hojarasca*.

8. La siesta del martes

Este cuento fue publicado en 1962 y recogido en *Los funerales de la Mamá Grande*. Narra la historia de una mujer y su niña, que llegan en tren a un pueblo el mediodía de un caluroso martes. Llevan con ellas unas flores liadas en papel de periódico. Las calles del pueblo están desérticas. Todo el mundo está durmiendo la siesta.

La mujer y su hija, cuyos aspectos reflejan tristeza y pobreza, se dirigen a la iglesia local en busca del cura para que les dé la llave del cementerio. Su destino es visitar la tumba de su hijo, Carlos Centeno Ayala. Éste, es conocido en el pueblo como el ladrón al que mató la señora Rebeca.

La semana anterior, la viuda y solitaria Rebeca, al escuchar un ruido en la puerta de su casa, desenfunda un arcaico revolver que guarda en su armario. Guiada por su instinto, apunta a la puerta, a la altura de la cerradura y aprieta el gatillo. Su tiro da en el blanco.

⁴⁷¹ Gabriel García Márquez, “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”. En, Gabriel García Márquez, *Ojos de perro azul*, op. cit. p. 132.

Enseguida escucha el lamento del intruso y el consiguiente golpe de su cuerpo que da de bruces con el suelo.

La llegada de la mujer y su niña para visitar la tumba de su hijo despierta una mórbida curiosidad en los habitantes del pueblo. La siesta y el calor que los encerraba en sus casas no habían podido con sus deseos de conocer a la madre y hermana del ladrón. Asomados por las ventanas de sus casas, contemplan los apresurados pasos de la mujer, que arrastraba, aunque con altivez, la tristeza de la muerte de su hijo y la consiguiente pobreza a la que sucumbe, ya que éste era su sostén económico.

El tema central de este cuento está inspirado en la infancia del autor cuando vivía en Aracataca con sus abuelos. En sus memorias, relata este suceso, aunque no lo vincula expresamente con *La siesta del martes*. Sin embargo, los hechos reales demuestran lo minucioso que había sido al usar la realidad en su cuento. Así fueron los antecedentes reales del cuento:

A las tres de la madrugada la había despertado el ruido de alguien que trataba de forzar desde fuera la puerta de la calle. Se levantó sin encender la luz, buscó a tientas en el ropero un revólver arcaico que nadie había disparado desde la guerra de los Mil Días y localizó en la oscuridad no sólo el sitio donde estaba la puerta sino la altura exacta de la cerradura. Entonces apuntó el arma con las dos manos, cerró los ojos y apretó el gatillo. Nunca antes había disparado, pero el tiro dio en el blanco a través de la puerta⁴⁷².

Una semana después de la muerte del “ladrón”, mientras el joven García Márquez jugaba en la plaza del pueblo veía cómo llegaba una mujer vestida de luto acompañada de su hija. El autor lo recordaba en sus memorias:

⁴⁷² Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 30.

Esto sucedió un lunes. El martes de la semana siguiente, a la hora de la siesta, estaba jugando trompos con Luis Carmelo Correa, mi amigo más antiguo en la vida, cuando nos sorprendió que los dormidos despertaban antes de tiempo y se asomaban a las ventanas. Entonces vimos en la calle desierta a una mujer de luto cerrado con una niña de unos doce años que llevaba un ramo de flores mustias envuelto en un periódico. Se protegían del sol abrasante con un paraguas negro, ajenas por completo a la impertinencia de la gente que las veía pasar. Eran la madre y la hermana menor del ladrón muerto, que llevaban flores para la tumba⁴⁷³.

Estos sucesos quedaron grabados en la memoria del pequeño García Márquez. El tiempo no pudo borrar la imagen del primer cadáver que veía, destrozado por el impacto de la bala que lo atravesó:

Fue el primer muerto que vi. Cuando pasé para la escuela a las siete de la mañana estaba todavía el cuerpo tendido en el andén sobre una mancha de sangre seca, con el rostro desbaratado por el plomo que le deshizo la nariz y le salió por una oreja⁴⁷⁴.

Los recuerdos de este drama, tal como ocurrió con el asesinato de su amigo Cayetano Gentil, que terminó por ser ficcionalizado en *Crónica de una muerte anunciada*, fueron llevados a la ficción: “Aquella visión me persiguió durante muchos años, como un sueño unánime que todo el pueblo vio pasar por las ventanas, hasta que conseguí exorcizarla en un cuento”⁴⁷⁵.

Si hacemos una comparación entre estos detalles relatados en las memorias y su ficcionalización en el cuento, nos sorprende que el autor

⁴⁷³ Ibid. p. 31.

⁴⁷⁴ Ibid. p. 30.

⁴⁷⁵ Ibid. p. 31.

no haya cambiado ni el vocabulario usado en un relato y otro. Apenas se han modificado los nombres de los protagonistas. El resto del suceso no se somete a cambio alguno en los dos campos, real y ficticio. Un ejemplo más de cómo el autor vuelve a sus ficciones a la hora de escribir sus memorias y reverdecen sus recuerdos. Así se narran los hechos en el cuento:

Todo había empezado el lunes de la semana anterior, a las tres de la madrugada y a pocas cuadras de allí. La señora Rebeca, una viuda solitaria que vivía en una casa llena de cachivaches, sintió a través del rumor de la llovizna que alguien trataba de forzar desde afuera la puerta de la calle. Se levantó, buscó a tientas en el ropero un revólver arcaico que nadie había disparado desde los tiempos del coronel Aureliano Buendía, y fue a la sala sin encender las luces. Orientándose no tanto por el ruido de la cerradura como por un terror desarrollado en ella por 28 años de soledad, localizó en la imaginación no sólo el sitio donde estaba la puerta sino la altura exacta de la cerradura. Agarró el arma con las dos manos, cerró los ojos y apretó el gatillo. [...] Después percibió un golpecito metálico en el andén de cemento y una voz muy baja, apacible, pero terriblemente fatigada: «Ay, mi madre»⁴⁷⁶.

A parte del argumento central, hay otro símbolo de la infancia del autor que cobra fuerza en este cuento. No es ajeno a lo que ya hemos visto en las novelas, sin embargo, goza de mayor relevancia en el relato. Se trata del famoso y destartalado tren que llega a Aracataca repleto de forasteros atraídos por el esplendor de la explotación bananera. Este tren amarillo ha poblado el imaginario del autor desde su infancia. Recorre todas sus novelas tal como recorría a diario las distancias hacia su pueblo natal. En *La hojarasca*, fue el que arrojaba en el pueblo a la

⁴⁷⁶ Gabriel García Márquez, “La siesta del martes” 1962. En, Gabriel García Márquez, *Los funerales de la Mamá Grande*, Barcelona, Mondadori, 2000, pp. 15-16.

hojarasca proveniente de todos los rincones del mundo; en *Cien años de soledad*, el autor intentaba llenarlo de cadáveres de los jornaleros caídos durante la huelga del banano para ser arrojados al mar. De este símbolo de la infancia y de la obra del autor decía Plinio Mendoza:

El tren, un tren que luego recordaría amarillo y polvoriento y envuelto en una humareda sofocante, llegaba todos los días al pueblo a las once de la mañana, luego de cruzar las vastas plantaciones de banano. [...] Y cuando el tren llegaba al pueblo había mucho calor, y las mujeres que aguardaban en la estación se protegían del sol con sombrillas de colores.⁴⁷⁷

El viaje que rememora García Márquez en sus memorias, lo había hecho, junto con su madre en ese tren:

El tren llegaba a Ciénaga a las nueve de la mañana [...] Mi madre y yo llegamos a la estación pasadas las ocho, pero el tren estaba demorado. Sin embargo, fuimos los únicos pasajeros. Ella se dio cuenta desde que entró en el vagón vacío, y exclamó con un humor festivo: — ¡Qué lujo! ¡Todo el tren para nosotros solos!⁴⁷⁸

Un viaje similar a bordo de un tren vacío hace la protagonista del cuento y su hija de doce años: “El tren salió del trepidante corredor de rocas bermejas, penetró en las plantaciones de banano, simétricas e interminables. [...] Eran los únicos pasajeros en el escueto vagón de tercera clase”⁴⁷⁹. Un tren que está sucumbiendo a los estragos del paso del tiempo y a la decadencia económica de la zona. Sus ventanas están cuarteadas por el calor. Así lo recuerda en sus memorias:

⁴⁷⁷ Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, op. cit. p. 9.

⁴⁷⁸ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 22.

⁴⁷⁹ Gabriel García Márquez, “La siesta del martes” 1962. En Gabriel García Márquez, *Los funerales de la Mamá Grande*, op. cit. p. 9.

Los estragos del tiempo se veían a simple vista en el estado de los vagones. Eran los antiguos de segunda clase, pero sin asientos de mimbre ni cristales de subir y bajar en las ventanas, sino con bancas de madera curtidas por los fondillos lisos y calientes de los pobres. En comparación con lo que fue en otro tiempo, no sólo aquel vagón sino todo el tren era un fantasma de sí mismo⁴⁸⁰.

Este deterioro del tren, que forma parte de la decadencia total del pueblo, se traslada al cuento. Su imagen la sufre la niña que no podía aguantar el soplo del viento caluroso y el humo de la locomotora que penetraban por la ventana rota:

Es mejor que subas el vidrio- dijo la mujer- El pelo se te va a llenar de carbón. La niña trató de hacerlo pero la persiana estaba bloqueada por óxido. [...] como el humo de la locomotora siguió entrando por la ventanilla, la niña abandonó el puesto y puso en su lugar los únicos objetos que llevaban⁴⁸¹.

La estación del tren que recordaba en sus memorias cuando rememoraba el viaje que hizo con su madre a su pueblo natal y que describía como “la estación abandonada cuyas baldosas empezaban a cuartearse por la presión de la hierba”⁴⁸², es la que reaparece en este cuento. La misma descripción utiliza el narrador para describir la estación del tren del pueblo a la llegada de la niña y su madre: “La mujer y la niña descendieron del tren, atravesaron la estación abandonada cuyas baldosas empezaban a cuartearse por la presión de la hierba”⁴⁸³.

⁴⁸⁰ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 22.

⁴⁸¹ Gabriel García Márquez, “La siesta del martes” 1962. En Gabriel García Márquez, *Los funerales de la Mamá Grande*, op. cit. pp. 9- 10.

⁴⁸² Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 29.

⁴⁸³ Gabriel García Márquez, “La siesta del martes” 1962. En Gabriel García Márquez, *Los funerales de la Mamá Grande*, op. cit. pp. 12.

El viaje que hace la madre y su hija al pueblo en un día de calor asfixiante, en un destartalado tren, podría haber sido reconstruido con recuerdos y emociones de aquel que hizo el autor con su madre a Aracataca para vender la casa de sus abuelos. Varía el objetivo, sin embargo, las circunstancias y el desarrollo del viaje en un caso y otro son similares. Un cruce de las memorias y el cuento, tal como lo hemos expuesto arriba demuestra esta posibilidad, y el mismo García Márquez, en algún momento de su viaje, se había identificado con ellas. Decía en sus memorias:

La verdad es que no tomé conciencia del drama de la mujer y la niña, ni de su dignidad imperturbable, hasta el día en que fui con mi madre a vender la casa y me sorprendí a mí mismo caminando por la misma calle solitaria y a la misma hora mortal. —Me siento como si yo fuera el ladrón — dije⁴⁸⁴.

Dasso Saldivar apunta en esta dirección e incluye este punto entre paréntesis al analizar este cuento:

«La siesta del martes» era el desarrollo de una imagen que lo perseguía desde la infancia de Aracataca. Un día, a través del polvo y el sol ardientes, había llegado al pueblo una mujer con un ramo de flores y una niña en la mano. El rumor, como el calor, se propagó de inmediato por todo el pueblo: «Ahí viene la madre del ladrón». La imagen de esa madre tan digna (que bien podría ser una trasposición del recuerdo del propio García Márquez caminando con su madre por las calles de Aracataca cuando fueron a vender la casa natal), vestida de negro riguroso, con la niña y el ramo de flores avanzando hacia el cementerio [...] no se le borraría jamás⁴⁸⁵.

⁴⁸⁴ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 31.

⁴⁸⁵ Dasso Saldivar, *García Márquez, el viaje a la semilla*, op. cit. 375.

Gerald Martín, por su parte asegura que García Márquez no deja de considerar este cuento como su mejor relato y también como el más íntimo. El biógrafo achaca este apego del autor a su cuento a la probabilidad de que el “recuerdo de la infancia se fusionó como por arte de magia con el recuerdo de su regreso, en compañía de su madre, caminando bajo el calor del mediodía en la Aracataca de 1950”⁴⁸⁶.

Así pues, *La siesta del martes* puede ser considerado como uno de los cuentos más realistas y autobiográficos del autor. En él se recoge el recuerdo de una anécdota real fusionada con una experiencia personal y familiar. Todo descrito con el realismo que caracteriza su pueblo natal con sus calores asfixiantes, su deteriorado ferrocarril y su idiosincrasia social marcada por la intromisión de sus habitantes en las vidas ajenas.

9. Un día después del sábado

Aquí se relata la historia de la inexplicable muerte masiva de los pájaros en Macondo. El párroco lo atribuye, ante la ausencia de una razón lógica, a la obra del demonio. Aquél, viejo y demente, repela a los habitantes de ir a misa, ya que lo consideran un chiflado y piden sustituirlo por un párroco joven. Mientras tanto, se interrumpe la vida religiosa en el pueblo. Nadie se confiesa, nadie acude a misa y no se dan las limosnas.

Este relato lo había escrito el autor en 1955, cuando se encontraba trabajando en *El Nacional* en Barranquilla. Su argumento y sus escenas fueron reconstruidos con los recuerdos de su Aracataca natal y con las influencias de sus lecturas. En las memorias, relata las circunstancias en las que lo escribió:

Intenté armar al correr de la máquina cualquier cosa válida con cabos sueltos que me quedaban de intentos anteriores. Retazos de *La casa*, parodias del Faulkner truculento de

⁴⁸⁶ Gerald Martín, *Gabriel García Márquez, una vida*, op. cit. p. 281.

Luz de agosto, de las lluvias de pájaros muertos de Nathaniel Hawthorne, de los cuentos policíacos [...], y de algunos moretones que todavía me quedaban del viaje a Aracataca con mi madre. Fui dejándolos fluir a su antojo en mi oficina estéril, donde no quedaba más que el escritorio descascarado y la máquina de escribir con el último aliento, hasta llegar de un solo tirón al título final: «Un día después del sábado»⁴⁸⁷.

“Los moretones” de su viaje a Aracataca, y sus recuerdos de la infancia son los que constituyen la temática de este cuento. La figura del cura de Aracataca, que tanto recuerda en sus memorias, cobra un gran interés en este relato. El párroco Antonio Isabel acapara la mayor parte del relato. Viejo y casi demente, era él quien ordenaba la vida social y religiosa en el pueblo. Sin embargo, después de sus sueños disparatados, los habitantes del pueblo perdieron fe en él: “Tiene como cien años y está medio chiflado -dijo la mujer- [...] y luego dijo: -El otro día juró en el púlpito que había visto al diablo y desde entonces casi nadie volvió a la misa”⁴⁸⁸. Vargas Llosa habla del factor religioso y del párroco como sigue:

En este relato la religión deja de ser elemento secundario, una referencia, y pasa a formar parte del asunto central. Vimos que la religión desempeñaba en la realidad ficticia una función eminentemente social, que los ritos católicos regulaban la vida comunitaria: misas, entierros, matrimonios. Aquí las cosas han cambiado. La iglesia ha perdido importancia, la población ha dejado de aceptar ese papel regulador. [...] Hace años que nadie va a misa, años que nadie se confiesa, años que nadie da limosnas⁴⁸⁹.

⁴⁸⁷ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 459.

⁴⁸⁸ Gabriel García Márquez, “Un día después del sábado”. En, Gabriel García Márquez, *Los funerales de la Mamá Grande*, op. cit. p. 115.

⁴⁸⁹ Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, op. cit. p. 390.

La demencia del párroco es parte del deterioro y la decadencia del pueblo de Macondo. Hay muchos datos que refieren a su pasado glorioso asociado con la avenida de la compañía bananera. Desde hace tiempo sólo pasaba por el pueblo un destartado tren de “cuatro vagones desvencijados y descoloridos”⁴⁹⁰, y del cual no descendía nadie como antaño. Este pasado de bonanza es el referido en *La hojarasca* cuando un tren amarillo convertía el pueblo en un hervidero de forastero y jornaleros que servían de mano de obra en las fincas de la compañía bananera. El párroco Antonio Isabel recuerda aquellos tiempos: “Antes era distinto, cuando podía estar una tarde entera viendo pasar un tren cargado de banano: ciento cuarenta vagones cargados de frutas, pasando sin parar, hasta cuando pasaba, ya entrada la noche, el último vagón con un hombre colgando una lámpara verde”⁴⁹¹. Macondo es una transposición poética de Aracataca, como señala Gerald Martin:

Un día después del sábado, [...] encierra un gran interés por el hecho de que [...] está situado en un lugar llamado «Macondo». Y no sólo eso: cualquiera que hubiera estado allí habría podido averiguar que «Macondo» estaba inspirado a todas luces en Aracataca⁴⁹².

Su gloria y decadencia están marcadas, un vez más, por la llegada y el abandono de la compañía bananera. Una aldea “en su fase terminal, anegada de pobreza y soledad”⁴⁹³, tal como se ampliaría posteriormente en *La hojarasca*.

En el cuento aparece un dato histórico que ya habíamos visto en *Cien años de soledad*. Se trata del trágico desenlace de la huelga bananera llevada a cabo por los jornaleros de las plantaciones. Hablando del cura, el narrador relata: “Tal vez de ahí vino su costumbre

⁴⁹⁰ Gabriel García Márquez, “Un día después del sábado”. En, Gabriel García Márquez, *Los funerales de la Mamá Grande*, op. cit. p. 104.

⁴⁹¹ *Ibid.* p. 104- 105.

⁴⁹² Gerald Martín, *Gabriel García Márquez, una vida*, op. cit. p. 194.

⁴⁹³ Dasso Saldivar, *García Márquez, el viaje a la semilla*, op. cit. pp. 308- 309.

de asistir todos los días a la estación, incluso después de que ametrallaron a los trabajadores de bananos y se acabaron las plantaciones del banano...”⁴⁹⁴

La soledad y la taciturnidad del joven que llega al pueblo, su descubrimiento del calor, su inapetencia: “Comió sin apetito, ofuscado por la clara evidencia de su situación, por el calor intenso, por la amargura de aquella soledad que padecía por primera vez en su vida”⁴⁹⁵; sus sobresaltos mientras dormía: “Despertó abruptamente, sobresaltado, pensando en su madre y otra vez acorralado por el pánico”⁴⁹⁶; su incapacidad de conciliar el sueño, y sus reiteradas añoranzas a su madre: “Se sentía alarmado de que hubiera empezado el calor. Sudaba a chorros. Se asfixiaba. Había dormido mal, con la ropa puesta, y ahora tenía un poco de fiebre. Sentía otra vez el pánico y se acordaba de su madre”⁴⁹⁷, nos hacen pensar en un García Márquez enfrentado a la soledad en su primer viaje a Bogotá. El personaje cambia el frío por el calor de Macondo, y García Márquez cambia el calor de Aracataca por el frío estremecedor de la capital colombiana. Era una experiencia primera en su vida. Dasso Saldívar escribe sobre este episodio y relata:

Según sus mismas declaraciones (refiriéndose a García Márquez), aquella «funesta tarde de enero» de 1943 en que llegó a Bogotá ha sido tal vez el momento más grave de su vida, pues es el único en que ha tenido que llorar de desolación. No era para menos. Él, un adolescente, tímido y desamparado, llegaba de un mundo que no sólo era diferente, sino lo contrario del que ahora iba a enfrentar. El suyo era un universo de treinta grados a la sombra [...],

⁴⁹⁴ Gabriel García Márquez, “Un día después del sábado”. En, Gabriel García Márquez, *Los funerales de la Mamá Grande*, op. cit. p. 105.

⁴⁹⁵ Ibid. p. 112.

⁴⁹⁶ Ibid. p. 111.

⁴⁹⁷ Ibid. p. 114.

Bogotá tenía que parecerle forzosamente una ciudad fría y triste...⁴⁹⁸

El mismo García Márquez, casi cincuenta y nueve años después, recuerda su primera noche en la lúgubre capital, su frío y su soledad y relata:

Fue un derrumbe moral. La casa donde pasé la noche era grande y confortable, pero me pareció fantasmal por su jardín sombrío de rosas oscuras y un frío que trituraba los huesos. [...] Mi mayor impresión fue cuando me deslicé bajo las sábanas y lancé un grito de horror, porque las sentí empapadas en un líquido helado. Me explicaron que así era la primera vez y que poco a poco me iría acostumbrando a las rarezas del clima. Lloré largas horas en silencio antes de lograr un sueño infeliz⁴⁹⁹.

Un día después del sábado es uno de los primeros cuentos que preceden la publicación de su primera novela. En él se condensa el material literario que el autor había descubierto al volver a visitar el pueblo de su infancia, Aracataca. Por ello, encontramos en él tanto la historia de las dos etapas de Macondo/Aracataca antes y después de la explotación del banano; el símbolo de la afluencia migratoria, que era el tren y su metamorfosis hacia el deterioro; la historia nunca esclarecida de la matanza de los jornaleros; la vida social y religiosa de los habitantes del pueblo encarnada por su decrepito párroco que fue testigo de la gloria y la decadencia de ese lugar y su clima, sobre todo el calor inaguantable. El joven escritor se había dado cuenta de que su propia vida y lo que la rodeaba podía ser una fuente inagotable para su literatura, y este cuento da testimonio de ello.

⁴⁹⁸ Dasso Saldívar, *García Márquez, viaje a la semilla*, op. cit. p. 149.

⁴⁹⁹ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, op. cit. p. 203.

Conclusiones

Hemos analizado en este trabajo, en primer lugar, las memorias de Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*. Un libro en el que el autor intenta revelar, en primera persona, los entresijos de su vida. Dicho análisis nos ha permitido, en segundo lugar, hacer un cruce entre las memorias y las obras de ficción, que aquí hemos tratado.

Así, hemos visto cómo el relato de la infancia ocupa la mayoría de la primera parte de las memorias. Es un relato demasiado logrado donde el autor narra su nacimiento y su vida en la casa de sus abuelos. Hemos observado cómo destaca y hace hincapié en todo lo relacionado con sus primeros brotes de interés y fascinación por la letra escrita, su carácter de niño movido por la curiosidad y ávido por el saber, alimentados por el apoyo de un abuelo transigente y atento, que no escatima en esfuerzos para satisfacerlo. Con tanta complacencia y orgullo de lo vivido, puso interés y esmero en dibujar una infancia dorada y feliz en la casa de los abuelos en Aracataca. Esta etapa de su vida así relatada, descuida y esquiva la narración de sucesos negativos, que podrían haber existido.

De los elementos destacados en la primera parte de las memorias encontramos el relato que dedica el autor a sus padres. La figura de este último le resultó dura, intransigente, autoritaria y difícil de entender, lo que dificultaba una relación apacible entre padre-hijo. Esta imagen de tensión y distanciamiento que el autor da de su padre en sus memorias explica por qué nunca hablaba de él en sus entrevistas, ni le atribuía ninguna aportación positiva a su carrera literaria.

Esta imagen de tensión y distanciamiento entre ambos, afianzó por otra parte, la relación del hijo con su madre, que compartió con él las penurias de la pobreza y la soledad de una relación falta de compromiso del marido. El autor homenajea en sus memorias a la figura de su madre, al sacrificio y la abnegación que representa.

Cualidades que, al mismo tiempo lamenta no haber tenido el padre con él.

Hemos constatado cómo la segunda parte de estas memorias se pierde en un laberinto de despachos de periódicos y un amplio circuito de amigos, que el autor se complace en narrar, por ello la consideramos menos lograda y menos interesante que la primera. De ella consideramos útiles las partes que descifran la realidad que está detrás de cada novela, las anécdotas y personajes que las inspiran. El autor hace una segunda lectura enfocada desde la realidad, de algunas de sus novelas y cuentos.

Ahora bien, a lo largo de este trabajo hemos visto como las memorias del autor son construidas por diversos fragmentos sacados de las novelas, y en los cuales tiende a no hacer muchos cambios ni de contenido ni de estilo, lo que nos lleva a pensar que a su edad, García Márquez opta por la forma más fácil para escribir su pasado, además de ser una manera de garantizar ese infinito nexo que quiere dejar bien establecido entre sus novelas y narraciones, y su vida. Sin embargo, el hecho de coger fragmentos directamente de las novelas nos hace concluir que en las memorias de García Márquez hay poco esfuerzo y rigor autobiográfico. Se conforma con recopilar lo que ya había escrito en sus ficciones bajo el título de memorias.

De nuestras conclusiones debemos señalar que el autor, al afrontar la escritura del relato de su vida, no plantea revelar verdades nunca sabidas, ni destapar situaciones de carácter escandaloso, ni secretos que lo atañen en su profunda intimidad. El resultado es el texto final que tenemos entre manos, que elude referencia alguna a su vida secreta. Su imagen de escritor no ha quedado al final del texto polemizada por alguna revelación que los lectores no sepamos con anterioridad.

Esta “pulcritud” de las memorias es debida en gran parte a la edad en la que el autor ha decidido acometer la obra de contar su vida.

Una edad demasiado tardía que no se presta a desprestigiar la imagen de su sujeto. Al contrario, García Márquez parece que había delimitado claramente las líneas y objetivos de su proyecto autobiográfico. En él, intenta relatar el desenfreno de su vocación literaria, y el proceso de metamorfosis que lo lleva a ser escritor. Narra orgullosamente la superación de cuántos obstáculos existían en su camino, desde la pobreza, dificultades con la ortografía, su timidez invencible, pasando por sus padres que le exigían graduarse como un abogado exitoso, hasta el varapalo que le supuso el fracaso de la publicación de su primera novela. Así, las memorias se reducen a un ejercicio de autocomplacencia hecho desde la madurez.

En cuanto al aspecto formal de las memorias, hemos observado cómo el autor opta por romper los cánones tradicionales de los textos autobiográficos en lo que respecta al orden cronológico. El deseo de perpetuar una imagen de superación y de inspiración literaria que lo lleva al éxito en el dominio de las letras explica la falta de una narración lineal y de un orden cronológico en el relato. Ese inicio atípico en las autobiografías, que en vez de comenzar con el “primer recuerdo” que suele ser el nacimiento del sujeto o el recuerdo más lejano de su infancia, demuestra que el objetivo del autor se restringe a relatar su vida en su faceta profesional o, mejor dicho, literaria. Su nacimiento biológico pasa a ocupar un segundo lugar ante el descubrimiento de lo que sería su mundo narrativo. El viaje a su Aracataca natal supone para él su verdadero nacimiento como autor, y que corresponde en realidad al objetivo y a la imagen que quiere dar en su autobiografía.

Respecto a la definición de los conceptos autobiográficos aportados por Philippe Lejeune, hemos visto que el escritor cumple con el pacto autobiográfico tratándose de un narrador y personaje cuyos nombres remiten al autor del libro. Sin embargo, el exordio que la preside matiza y demuestra el concepto que tiene García Márquez de la memoria. No se trata de recordar la vida tal como fue, sino de cómo se recuerda para contarla. Este matiz deja que en el recuerdo, tal como lo

define el autor, intervengan dudas sobre la referencialidad. La vida no es la que recuerda, sino cómo la recuerda para contarla, precisaba, lo que significa que no cuenta a través de la vida sino de los recuerdos. Por lo tanto, las memorias quedan sujetas por un fino hilo que las enmarca en ese mundo imaginario que tanto ha caracterizado al autor, lo que mantiene una relativa identidad entre memorias y obra narrativa.

García Márquez opta por escribir unas memorias explicativas en las cuales casi todos los recuerdos confluyen en la explicación de la génesis de su obra narrativa. Realmente, no aspira a contar su vida, a informar a sus lectores de su perfil humano, sino que relata la vida de su obra, o, como ya lo hemos señalado, su génesis. Por lo tanto, todas las anécdotas de su intimidad y la de la gente que le rodea, empezando por sus abuelos, la casa de Aracataca, pasando por su iniciación sexual hasta sus historias y experiencias sexuales, están recordadas siempre cuando tienen su correspondiente trasposición ficticia en una novela u otra. De esta manera, *Vivir para contarla* viene a ser un espacio autobiográfico que demuestra el orden en el que García Márquez quiere que leamos sus obras de ficción.

El análisis de las novelas y los cuentos a la luz de las claves que nos da el autor en sus memorias, nos han permitido hacer una lectura inversa de esas narraciones ficcionales. Hemos intentado enfocar las diversas historias y personajes desde una perspectiva real para desgranar el uso que hace el autor de su autobiografía para redactar sus novelas. Esta suposición nos ha llevado a ver cómo todo lo que habíamos recibido y leído como ficciones, tenía una base en la vida real del escritor.

Así, en *La hojarasca* destacamos cómo García Márquez recupera sus recuerdos de cuando era un niño de apenas siete años. La historia narrada arrastra con ella muchos de los recuerdos anteriores y posteriores a su tiempo. Ambientada en el imaginario pueblo de Macondo que hemos identificado con Aracataca, su pueblo natal,

reconstruye parte de sus recuerdos de sus abuelos, de su antigua casa, de su madre Luisa Santiago y su matrimonio no gozado, y de la decadencia moral y económica del pueblo después del abandono de la compañía bananera estadounidense y la salida de todos los forasteros que habían acudido atraídos por el efímero periodo de bonanza criado por dicha compañía.

En *El coronel no tiene quien le escriba*, el grado de la autobiografía que subyace al tema de esta novela es aún mayor que en la primera. Hemos visto cómo la anécdota que se concentra en el tema de una jubilación en vano esperada por una pareja de ancianos, es una minuciosa trasposición de la realidad de sus abuelos. Su abuelo materno, veterano de guerra de los Mil días esperó durante largos años, hasta su muerte, la pensión que prometió el gobierno conservador a los veteranos como uno de los puntos del acuerdo de paz que firmaron con el bando liberal. Además, la vida personal de García Márquez conoció un episodio similar basado en la espera. Fue cuando estaba en París esperando, también en vano, los cheques que le mandaba el periódico *El Espectador* como enviado especial en Europa.

Esta novela, independientemente de las demás puede ser considerada como una de las más autobiográficas. No sólo por estar basada en hechos reales, sino porque son, además de ello, hechos perteneciente a su entorno familiar más cercano y a su vida personal.

La mala hora se distancia de esta línea en el uso de los datos autobiográficos directamente ligados al autor. Aquí se trata de la trasposición de un fenómeno social aparecido en el pueblo de Sucre, donde vivía el joven con sus padres. Las puertas de las casas aparecen empapeladas con pasquines que delatan los secretos más guardados de sus habitantes, lo que crea un ambiente de tensión y confrontación entre los vecinos del pueblo. Esta anécdota real es recreada con un trasfondo de tensiones políticas, de represiones y manipulaciones, que elevan aún más el desasosiego social que reina, no solamente en el

pequeño pueblo de Sucre sino en todo el país, siendo, así, el reflejo sociopolítico de los países latinoamericanos de entonces.

Cien años de soledad, es la novela buscada desde el principio de su carrera como escritor. Abarca todos los temas de las narraciones anteriores. Hemos averiguado cómo el autor vuelve sobre recuerdos de su infancia con su abuelo para dar comienzo a su novela, y otros de la casa donde nació en Aracataca. Esta infancia es la que constituye la base de esta narración. Ambientada, igual que *La hojarasca*, en Macondo, topónimo identificado con el pueblo de Aracataca, son innumerables los sucesos y los personajes inspirados en la realidad, que la estructuran, hasta tal punto que el autor se deja retratar en ella con su mismo nombre: Gabriel; además de incluir el de su esposa y algunos de sus amigos. La historia y la idiosincrasia colombianas también tienen cabida en ella, con sus episodios de violencia, guerras civiles y represiones militares. Así, en ella se concentra el máximo de los recuerdos de su infancia y de su edad de adulto, lo que no la exime de ser una más de sus novelas más autobiográficas junto con *La hojarasca* y *El coronel no tiene quien le escriba*.

El amor en los tiempos del cólera, es una rememoración ficticia de unos hechos reales basados en la historia de amor de sus padres. No obstante, él aprovecha esta historia romántica para proyectarse a sí mismo, de manera sutil. Evoca y fusiona en la misma historia la suya propia cuando vivía en París con su novia Tachia Quintana, un episodio sobre el cual niega rotundamente pronunciarse en la realidad. Se trata, en su conjunto, de una novela de amor inspirada de su entorno más cercano, por lo cual forma parte de esta colección de novelas consideradas altamente autobiográficas.

El relato de un naufrago y *Crónica de una muerte anunciada* son un caso aparte en cuanto al autobiografismo que contienen. Primero, son una fusión entre las técnicas del periodismo y la literatura, ya que cuentan, respectivamente, el relato de un naufrago y la crónica de un

asesinato. Segundo, los dos sucesos son ajenos a la vida personal y familiar del autor, sin embargo, son hechos verídicos ocurridos en la realidad, que gracias a los procedimientos ficcionales se convirtieron en novelas. Así que, en comparación con las primeras, estas dos últimas son más bien novelas bajo formato periodístico.

En cuanto a los cuentos que hemos analizado en este trabajo vemos cómo contienen las primeras preocupaciones del autor. Escenifican ciertos sucesos que marcaron su infancia e incluso su adolescencia. En *La tercera resignación*, *Eva está dentro de su gato*, *La otra costilla de la muerte*, el tema de la muerte es clave y recurrente en todos ellos, lo que nos llevó a buscar las raíces de esta preocupación metafísica y sus influencias. Así pues, encontramos que en primer lugar, el autor sigue el ejemplo kafkiano en sus cuentos, y en segundo lugar, el tema central no es ajeno a la vida del autor. Nada más hay que volver a *La hojarasca* para ver cómo presencié desde sus siete años de edad la macabra escena del suicidio del amigo de su abuelo. La muerte es además una constancia producida por la violencia en Colombia, cuyas escenas presencié sobre todo durante los disturbios del Bogotazo.

En *Amargura para tres sonámbulos* y *Ojos de perro azul* el autor plantea problemas de amor y timidez. En el segundo cuento más que en el primero, esta última se convierte en un problema insalvable que complica la vida sentimental del protagonista y dificulta su acercamiento a sus amantes. Así es el carácter del autor en realidad, que nunca pudo vencer su timidez.

La noche de los alcaravanes, *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*, *La siesta del martes* y *Un día después del sábado*, son cuentos que se enmarcan dentro de la línea narrativa de las novelas. Son inspirados en sucesos ocurridos en la realidad. El primero está inspirado en una anécdota ocurrida en un burdel de Barranquilla. Los demás vuelven sobre los recuerdos del pueblo, y de su infancia.

Por lo tanto, todas las novelas y cuentos que hemos tratado en este trabajo están inspirados en la realidad sea del entorno más cercano al autor, o del de sus conocidos. La autobiografía forma parte de su obra ficcional haciendo honor a lo que siempre ha declarado de que en sus novelas no hay una línea que no esté inspirada en la realidad, tendiendo así lazos entre su ficción y su memoria, que al final de todo, es el objetivo de su proyecto autobiográfico.

Bibliografía

1. Fuentes primarias: obra de Gabriel García Márquez

a) Memorias:

- *Vivir para contarla* (2002), Barcelona, Mondadori, 2002.

b) Ficción

- *La Hojarasca* (1955). Editorial La Oveja Negra, Ltda. Bogotá, Colombia, 1955.
- *El coronel no tiene quien le escriba*. (1961). Edición Plaza & Janes, Barcelona, 1974.
- *La mala hora* (1962). Mondadori, Barcelona, 1966.
- *Cien años de soledad* (1967). Círculo de Lectores, Barcelona, 2003.
- *Relato de un naufrago* (1970). Editorial la Oveja Negra, Bogotá Colombia, 1982
- *El otoño del patriarca* (1975). Editorial La Oveja Negra, Bogotá, Colombia, 1982.
- *Crónica de una muerte anunciada* (1981). Editorial Bruguera, Barcelona, España: 1982.
- *Viva Sandino*, Editorial La Oveja Negra, Bogotá, Colombia, 1982.
- *El secuestro*, Relato cinematográfico. Editorial La Oveja Negra, Bogotá Colombia, 1982.
- *El amor en los tiempos de cólera* (1985). Editorial Mondadori, S.A., Barcelona, España, 2006.
- *La aventura de Miguel Littín, clandestino en Chile* (1986). Editorial Mondadori, S.A., Barcelona, España, 2005.

- *Diatriba de amor contra un hombre sentado* (1987), Barcelona: Ediciones Originales, 1988.
- *Los cuentos de mi abuelo el coronel*, (1988). Cali, Colombia: Editorial Carvajal, 1988.
- *El general en su laberinto* (1989). Editorial La Oveja Negra, 1ª. Edición, Bogotá, Colombia, 1989
- *La penitencia del poder* (1993): Bogotá: El Navegante Ediciones/Tercer Mundo Editores, 1993.
- *Del amor y otros demonios* (1994). Barcelona, Editorial Mondadori, 2000.
- Taller de guión de Gabriel García Márquez, «Me alquilo para soñar» (1995), Bogotá: Editorial Voluntad, 1995.
- Cuentos (1947-1992) Santafé de Bogotá, Editorial Norma, 1996.
- *Noticia de un secuestro* (1996). Barcelona, Editorial Mondadori, 1999.
- *Memoria de mis putas tristes* (2004). Barcelona, Editorial Mondadori, 2004

c) Periodismo

- *Cuando era feliz e indocumentado* (1973). Editorial La Oveja Negra, Bogotá, Colombia, 1982.
- *Operación Carlota* (1977). Editorial La Oveja Negra, Bogotá, Colombia, 1982.
- *De viaje por los países socialistas: 90 días en la cortina de hierro* (1978). Editorial La Oveja Negra, Bogotá, Colombia, 1982
- *Textos costenos: Obra periodística 1* (1948-1952), edición de Jacques Gilard, Mondadori, Barcelona, 1991.



- *Entre cachacos I*: obra periodística 2 (1954-1955), edición de Jacques Gilard, Mondadori, 1992.
- *Entre cachacos II*, (1954-1955)
- *De Europa y América*: Obra periodística 3 (1955-1960, edición de Jacques Gilard, Mondadori, Barcelona, 1992.
- *Por la libre*: Obra periodística 4 (1974- 1995), edición de Jacques Gilard, Mondadori, Barcelona, 1999.
- *Notas de prensa*: Obra periodística 5 (1961- 1984), edición de Jacques Gilard, Mondadori, 1999.
- *Notas de prensa*: (1980- 1984), Mondadori, Madrid, 1991.

d) Entrevistas

- *La novela en América Latina: Diálogo*, Mario Vargas Llosa (1968), [Lima] C. Milla Batres/Universidad Nacional de Ingeniería, [1968]
- “Conversaciones con Gabriel García Márquez”, Armando Durán, *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, 185, julio- septiembre, 1968.
- *La soledad de Gabriel García Márquez*, Miguel Fernández Braso, *una conversación infinita*, Barcelona, Planeta, 1972.
- *García Márquez habla de García Márquez*, Alfonso Rentería Mantilla, Bogotá, Rentería editores LTDA. 1979.
- *El olor de la guayaba*, Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza, (1982). Mondadori. Barcelona, 1994.
- “La escritura embrujada”, entrevista a García Márquez, TVE, [En línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=5P-g9ghBloI>
- “Entrevista a Gabriel García Márquez tras el Nobel de Literatura”, RTVE, [En línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=XF9J1PEOY8U>

2. Fuentes secundarias

a) Obras sobre García Márquez

ACOSTA TORRES, Cristóbal, *Macondo al desnudo: Intimidades reales y ficticias en Cien años de soledad*, Bucaramanga, Colombia, Sic Editorial, 2005.

ALARCÓN NÚÑEZ, Óscar, “Sesenta años de la tragedia del marinero Velasco”, *El Espectador*, 27 de febrero de 2015. [En línea]: <http://www.elespectador.com/noticias/nacional/sesenta-anos-de-tragedia-del-marinero-velasco-articulo-546687>

ALFARO, Gustavo, *Constante de la historia de Latinoamérica en García Márquez*, Cali, Colombia, Banco Popular, 1979.

ALONSO GIRGADO, Luis, *Crónica de una muerte anunciada: guía de lectura*, A Coruña, Tambre, 1993.

ARBELECHE, Jorge, *Una lectura de Cien años de soledad*, Montevideo, Uruguay, DestaBanda, 1988.

ARROYO, Francesc, “El amor, la vejez, la muerte: un paseo con Gabriel García Márquez por la trama y la historia de su última novela”, en *El País, Suplemento Libros*, 12 de diciembre de 1985.

ARNAU, Carmen, *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Ediciones Península, 1987.

AÍNSA, Fernando, *Narrativa Hispanoamericana del siglo XX, Del espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

ARAÚJO FONTALVO, Orlando, *Gabriel García Márquez, el caribe y los espejismos de la modernidad*, Barranquilla, ediciones, Uninorte, 2010

ARANGO, Manuel Antonio, "La intrahistoria y lo mítico, elementos de protesta social en la narrativa de Gabriel García Márquez", *Estudios de literatura*, N16, 1991.

BARROS VALERA, Cristina, *El amor en "Cien años de soledad"* México, s. ed., 1971.

BARSY, Karlman, *La estructura dialéctica de El otoño del patriarca*, Puerto Rico, Edición de la Universidad de Puerto Rico, 1989.

BEDOYA, Luis Iván, *La estructura mítica del relato en la obra de Gabriel García Márquez*, Medellín, Lea, 1987.

BLIXEN, Hyalmar, *García Márquez: vida y obra*, Montevideo, Casa del Estudiante, 1986.

BLESA, Túa (ed.): *Quinientos años de soledad: actas del congreso sobre Gabriel García Márquez*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992,

BOLLETTINO, Vincenzo, *Breve estudio de la novelística de García Márquez*, Madrid, Playor, 1973.

BONNET, Piedad. "García Márquez: taumaturgo de la realidad cotidiana". *Nómadas*, 2005, n. 23, p. 144-161. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3995668>

BORJA OROZCO, Mirian, "El *Relato de un naufrago*, un texto a medio camino entre literatura y periodismo", *Cauce, Revista Internacional de Filología y su didáctica*, N28, 2005 Reproducido por el Centro Virtual Cervantes. [En línea]: http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce28/cauce28_03.pdf

BRAVO, José Antonio, *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual*, Lima, Ediciones Unidad, 1978.

BROTHERSTON, Gordon, *Un fin para la soledad secular: Gabriel García Márquez, en la irrupción de la novela latinoamericana*, Bogotá, Pluma, 1980.

CABEZAS, Alberto, “El periodismo de García Márquez es literatura con la vida adentro”, «Entrevista a Jaime Abello Banfi», Guadalajara, en *Diariolibre.com*. 27 de noviembre de 2012. [En línea] http://www.diariolibre.com/revista/2012/11/27/i361390_periodismo-garca-mrquez-literatura-con-vida-adentro.html

CALDERÓN, Martin, “Gabriel García Márquez fue un niño preguntón y un gran oidor”. Entrevista a Dasso Saldívar. Lima. *La Republica.pe/Cultural*. 04 de agosto de 2014. [En línea] <http://www.larepublica.pe/04-08-2014/gabriel-garcia-marquez-fue-un-nino-pregunton-y-un-gran-oidor-video>

CAMACHO DELGADO, José Manuel, “Magia y desencanto en la narrativa colombiana”, *Cuadernos de América sin nombre*, N16, 2006. [En línea] <http://www.biblioteca.org.ar/libros/141660.pdf>.

CAMACHO DELGADO, José Manuel; DÍAZ RUIZ, Fernando (Eds.): *Gabriel García Márquez, La modernidad de un clásico*, Madrid, Verbum, 2009

CAMPOS, Jorge. “García Márquez: fábula y realidad”. *Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*. Mayo 1968, n. 258, p. 11.

CARBALLO, Emmanuel. “Gabriel García Márquez, un gran novelista latinoamericano”. *Liminar*. Enero 1983, n. 13/14, p. 143-153.

CARRERAS GONZÁLEZ, Olga, *El mundo de macondo en la obra de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Vosgos, 1974.

CEBRIÁN, Juan Luis, *Retrato de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1989.

CERCEDA, Rafa, “El libro de Gabriel García Márquez se estrella en Francia”, *El Mundo*. 20 de octubre de 2003. [En línea] <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2003/10/17/internacional/1066393976.html>

CERVERA SALINAS, Vicente, “Génesis y contextos de *El amor en los tiempos del cólera*, o cuando Gabo se despidió de Macondo”, *Cartaphilus, revista de investigación y crítica estética*, n. 13, 2014.

COBO BORDA, Juan Gustavo, *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, Tomo II, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1995.

- *Para que mis amigos me quieran más. Homenaje a Gabriel García Márquez*, Bogotá, Siglo del Hombre, 1992.

COLLAZOS, Oscar, *García Márquez, la soledad y la gloria, su vida y su obra*, Barcelona, Plaza & Janes, 1983

CONTRERAS, Carlos Javier: *La autobiografía como reinención de sí mismo: Análisis de Vivir para Contarla de Gabriel García Márquez*, Babelia, El País, 12 de octubre de 2002. [En línea]: www.columbia.edu/~oiu1/LatinAmerica/Autobiografia.doc.

DE VENGOECHEA, Alejandra, “Plinio Apuleyo, amigo de García Márquez: «En la vida Gabo lo decidió todo»”, (Entrevista), *ABC*, 19 de abril de 2014. [En línea]: <http://www.abc.es/cultura/libros/20140419/abci-vida-gabo-decidio-todo-201404181841.html>

DEL CASTILLO, Nicolás, *A propósito de Macondo: vicisitudes de un afortunado fitónimo*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1972.

DÍAZ ARENAS, Ángel, “Construcción y deconstrucción en *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez”, *Acta columbina*, n17, Kassel, Reichenberger, 1992.

DÍAZ-MIGOYY, Gonzalo, “La diferencia profética: La verdad fingida de *Crónica de una muerte anunciada*”, *Hispanic Review*, Vol. 55, N 4, 1987. [En línea] <http://www.gdmigoyo.com/wp-content/uploads/sub-rosa.pdf>

EARLE, Peter (ed.), *García Márquez, el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus ediciones, 1981.

ELOY MARTÍNEZ, Tomás, *La imagen ante el espejo*, EL País, sábado 12 de octubre de 2002. [En Línea]: http://elpais.com/diario/2002/10/12/babelia/1034379552_850215.html.

ESPINOZA, Pablo, “La novela que siempre Gabo quiso escribir”, México, *La jornada*, domingo 6 de octubre de 2002. [En línea] <http://www.jornada.unam.mx/2002/10/06/04an1cul.php?origen=cultura.html>

FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe, *Literatura Hispanoamericana del siglo XX, Imaginación y fantasía*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004.

FIORILLO, Heriberto, “La Cueva, el lugar que acogió a García Márquez y sus amigos”, periódico *El Universal*, 17 de abril de 2014. [En línea]: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/2014/cueva-reunion-garcia-marquez-amigos-barranquilla-1004187.html>

FLORES, Julio, “Los cien años de soledad de Gabriel García Márquez”, *Coral*, Valparaíso, Chile, núm. 9, 1969.

FORERO, Juan, “García Márquez en Macondo”, *La nación*, martes 22 de octubre de 2002. [En línea] <http://www.lanacion.com.ar/442783-garcia-marquez-en-macondo>

FRANCO, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1975.

FUENTES, Carlos, “García Márquez, *Cien años de soledad*”, *Siempre!*, N. 697, México, 29 de junio de 1966

- “Gabo: memorias de la memoria”, *El País*, 12 de octubre de 2002. [En línea]: http://elpais.com/diario/2002/10/12/babelia/1034379550_850215.html.

GARCÍA, Eligio, *La tercera muerte de Santiago Nasar*, Bogotá, La oveja Negra, 1986.

GARCÍA DUSSÁN, Éder, “Reflejos de la identidad social en la cuentística de Gabriel García Márquez”, *Estudios de Literatura Colombiana*, 37, julio-diciembre, 201.

GARCÍA, Gabriel, “El abuelo de Macondo defiende a Aracataca”, *Semanario Dominical, El Siglo*, 11 de enero de 1970.

“García Márquez ganó demanda a quien le inspiró «Crónica de una muerte anunciada»”, diario *El comercio*, martes 29 de noviembre del 2011, [En línea]: <http://elcomercio.pe/luces/arte/garcia-marquez-gano-demanda-quien-le-inspirocronica-muerte-anunciada-noticia-1341226>

GARCÍA USTA, Jorge, “Los errores y fabulaciones de las memorias de García Márquez”, *Noticias Literarias*, 2006. [En línea]: http://www.noticiasliterarias.com/cultura/letras/Cultura_letras%2023.htm#arriba

GARCÍA, Samuel, *Tres mil años de literatura en «Cien años de soledad»*, Medellín, Ediciones Paragrama, 1977.

GILARD, Jacques, “El grupo de Barranquilla”, *Revista Iberoamericana*, 1984, [En línea]: <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3978/4146>

- “Eduardo Zalamea Borda, descubridor de García Márquez”, *Revista, Literatura: teoría, historia, crítica*, 8, 2006.

-“García Márquez, le groupe de Barranquilla et Faulkner”, *Caravelle*, Université de Toulouse, 27, 1976.

-“García Márques, en 1950 et 1951: quelques données sur la genèse d’une oeuvre”, *Caravelle*, Université de Toulouse, 26, 1976.

-*Veinte y cuarenta años de algo peor que la soledad*, Bogotá, Nueva Época, 1988.

GULLÓN, Ricardo, *García Márquez o el olvidado arte de contar*, Madrid, Taurus, 1970.

GUTIÉRREZ, John, “Gabo ganó pleito por el *Relato de un naufrago*”, *El Tiempo*, 7 de febrero de 1994. [En línea]: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-34917>

GUZMÁN CAMPOS, Germán, *La violencia en Colombia, estudio de un proceso social*. Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, tomo I y II, 1963.

HARSS, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

HAZERA, Lydia, “Estructura y temática de La mala hora de Gabriel García Márquez”, *Thesaurus, Centro Virtual Cervantes*, tomo 28, N3, 1973, [En línea]: http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/28/TH_28_003_035_0.pdf

HERNÁNDEZ, Virginia, “Regreso a Macondo”. Periódico *El Mundo*, 18 de abril de 2014. [En línea]: <http://www.elmundo.es/especiales/cultura/gabriel-garcia-marquez/perfil.html>

IGLESIAS, Luis Fernando, “Juicio a Gabriel García Márquez”, *El País Cultural*, N, 1181. [En línea]:

<http://www.elderechodigital.com.uy/website/Portals/3/Documentos/Juicios%20a%20Gabriel%20Garc%C3%ADa.pdf>

JAGDMANN, Anna-Telse, “Homenaje a Eligio García Márquez”, *Revista Cuadernos de literatura*, Bogotá (Colombia), N, 9, 17 de enero de 2003. [En línea]: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/viewFile/7965/6316>

JANSEN André, *La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes*, Barcelona, editorial Labor, 1973.

JIMÉNEZ Iván, “Historia, memoria y narrativa en *Vivir para contarla* de Gabriel García Márquez”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 8, 2006, pp. 53-95. [En línea] www.bdigital.unal.edu.co/14108/1/3-7896-PB.pdf

KENRICK, Mose, “Formas de crítica social en Gabriel García Márquez”, *AIH*. Actas X, 1989, [En línea]: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_4_004.pdf

KLINE, Carmenza, *Los orígenes del relato, los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

- “La violencia en la obra de Gabriel García Márquez”, *Anthropos*, 187, 1999.

KULIN, Katalin, *Creación mítica en la obra de García Márquez*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980.

LASTRA, Pedro, *9 asedios a García Márquez*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.

“La verdadera historia”, *Revista Semana*, 13/10/2007. [En línea] <http://www.semana.com/gente/articulo/la-verdadera-historia/88772-3>

LÓPEZ LEMUS, Virgilio: *García Márquez: una vocación incontenible*, La Habana, Letras Cubanas, 1982.

LOVELUK, Juan, *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1966.

LUDMER, Josefina, *Cien años de soledad: una interpretación*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.

MAcGrady, Donald, “Acerca de una colección desconocida de relatos de Gabriel García Márquez”, *Thesaurus*, 2, Bogotá, 1972.

MAESTRE, Julio Rafael, *Influencias de Faulkner sobre la obra de García Márquez*. [En línea]:
<http://www.monografias.com/trabajos12/influfaulk/influfaulk.shtml>,

MALLET, Brian, “Política y fatalidad en *La hojarasca* de García Márquez”, *revista Iberoamericana*, vol. 46, 1976, pp. 535- 544.

MANRIQUE SABOGAL, Winston, “García Márquez publica la novela de su vida”, *El País*, viernes, 4 de octubre de 2002. [En línea]
http://elpais.com/diario/2002/10/04/cultura/1033682401_850215.html

MARCO, Joaquín, *Nueva literatura en España y América*, Barcelona, Lumen, 1972.

MARTÍNEZ, Alberto, “Podía pasar cualquier cosa”, *El Tiempo*, 25 de noviembre de 2010 [en línea]
<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-8448421>

MARTÍNEZ, Ezequiel: “Gabriel García Márquez, íntimo”, (Entrevista), *Viva, Revista de Clarín*, Buenos Aires, 26 de junio de 1994.

MARTÍNEZ, Pedro Simón, *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, La Habana, Casa de las Américas, 1969.

MARTIN, Gerald, *Gabriel García Márquez, una vida*, Barcelona, Mondadori, 2009.

MATARÓ Aleix, *García Márquez romperá en octubre cinco años de silencio con sus memorias*, ABC, viernes 28 de junio de 2002. [En línea] <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2002/06/28/054.html>

MATURO, Graciela, *Claves simbólicas de García Márquez*, Buenos Aires, Ediciones García Cambeiro, 1972.

MEJÍA DUQUE, Jaime, *Mito y realidad en Gabriel García Márquez*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1970.

MENA, Lucila Inés, *La función de la historia en Cien años de soledad*, Barcelona, Plaza y Janés, 1979.

MENDOZA, Raúl, “El crimen que Gabo no inventó”, periódico *La república*, Domingo, 16 de octubre de 2011. [En línea]: <http://www.larepublica.pe/16-10-2011/el-crimen-que-gabo-no-invento>

MÉNDEZ, José Luis, *Cómo leer a García Márquez: una interpretación sociológica*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1989.

MENTON, Seymour, “Los almendros y el castaño: *Cien años de soledad* y el último justo”. *Ensayos de literatura colombiana*. Compilación de WILLIAMS, Raymond, Bogotá, Plaza y Janés, 1985.

-*Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

MERCADO CARDONA, Homero, *Macondo: una realidad llamada ficción*, Barranquilla, Colombia, Universidad del Atlántico, 1971.

NEGHME, Lidia, “La ironía trágica en un relato de García Márquez”, *Eco*, núm. 168, octubre de 1974, pp. 627-646.

NEPOMUCENO, Eric, “Gabriel García Márquez afronta en su nueva obra los peligros de la novela rosa”, *El país*, 28 de agosto de 1984. [En línea]:

http://elpais.com/diario/1984/08/28/cultura/462492007_850215.html

OCAMPO, LÓPEZ, Javier, *Supersticiones y agüeros colombianos*, Bogotá, El Áncora Editores, 1989.

ORBEGOSO, Manuel Jesús, “Para llegar a la fama, necesitó *Cien años de soledad*”, en: *El comercio gráfico*, Lima, 9 de septiembre de 1967.

ORTEGA HERNÁNDEZ, Manuel Guillermo, “Magias y visiones del mundo en los primeros cuentos de García Márquez”, *Revista Cuadernos de Literatura*, 6, 2007. [En línea]:
http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/viewFile/461/275

PALENCIA ROTH, Michael, *Gabriel García Márquez, la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, Madrid, Gredos, 1983.

PAUL, Carlos, “Escribir es una necesidad como tomar agua: García Márquez a Zabludovsky”, periódico *La jornada*, 7 de marzo de 2007. [En línea]:

<http://www.jornada.unam.mx/2007/03/07/index.php?section=cultura&article=a05n1cul>

PÁEZ ESCOBAR, Gustavo, “Memorias inconclusas de García Márquez”, *El Espectador*, Bogotá, 31 de octubre de 2002. [En línea]
<http://www.gustavopaezescobar.com/site/2009/11/30/memorias-inconclusas-de-garcia-marquez/>

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

PEDRAGLIO OPINA, Santiago, “García Márquez y la pasión por el periodismo”, en Perú21. [En línea] <http://peru21.pe/opinion/garcia-marquez-y-pasion-periodismo-2179339>

PINEDA, Rafael. “Cien años de soledad”. *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, Octubre-diciembre 1967, n. 182, p. 63-67.

PORRATA, Francisco (ed.), *Explicación de Cien años de soledad*, García Márquez, Sacramento, Porrata y Avendaño, 1976.

POSADA CARBÓ, Eduardo, “La historia y los falsos recuerdos (A propósito de las memorias de García Márquez)”, *Revista de Occidente*, N271, 2003.

- “Usos y abusos de la historia”, *El tiempo, Lecturas Dominicales*, Bogotá, 15 de enero de 1995.

RABELL, Carmen: *Periodismo y ficción en Crónica de una muerte anunciada*, Santiago, Instituto Profesional del Pacífico, 1985.

RAMA, Ángel, *La caza literaria es una altanería fatalidad*, *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1983. [En línea]: <http://palabramaldichas.blogspot.com.es/2008/05/la-caza-literaria-es-una-altanera.html>

RAMÍREZ MOLAS, Pedro, *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*, Madrid, Gredos, 1978.

RAMOS, Oscar Gerardo, *De Manuela a macondo*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1972.

REIG CALPE, Montserrat. “La creación del espacio trágico en la obra de Gabriel García Márquez: Una lectura sofoclea”. *Synthesis*. 2012, n. 19, p. 43-61. [En línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3985985>

RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión, “¿Ficción o realidad? El valor sociológico de *Relato de un naufrago* de Gabriel García Márquez”, *Acta Literaria*, N42, 2011. [En línea]: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=s0717-68482011000100004&script=sci_arttext

RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando. “Sobre la escritura en *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez”. *RILCE: Revista de Filología Hispánica*. 2006, vol. 22, n. 2, p. 299-306. [En línea]: <http://dadun.unav.edu/handle/10171/6745>

SÁENZ, Mercedes, *Gabriel García Márquez: tres ensayos y una bibliografía*, Hato rey, Puerto Rico, Editorial Turbao, 1977.

SALDÍVAR, Dasso: *García Márquez, Viaje a la semilla*, Bogotá, Ed Santillana, 1997

- “De las mil y una noches a Cien años de soledad”, *Centro Virtual Cervantes*, [En línea] http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/imagen/mil_y_una.htm

SAMPER, Daniel, “El novelista García Márquez no volverá a escribir”, (Entrevista), en *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, Bogotá, 22 de diciembre de 1968.

SÁNCHEZ, Luis Alberto, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1953.

SÁNCHEZ, Matilde, “Gabriel García Márquez presentó en México sus memorias: Es el gran libro de ficción que busqué toda mi vida”. *Clarín*, 24 de Marzo de 1998. [En línea]: <http://old.clarin.com/diario/1998/03/24/e-04601d.htm>

SANTOS, Daniel, “El difícil oficio de ser Gabriel García Márquez”, *La Voz*, 19/04/2014. [En línea] <http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/el-difícil-oficio-de-ser-gabriel-garcia-marquez>

SEGURA BONNET, Camila. “La transfiguración del lugar común: *Vivir para contarla* de Gabriel García Márquez”. *Estudios de Literatura Colombiana*. Julio-diciembre 2004, n. 15, p. 113-133.

SERRANO, Enrique. “Recepción del legado garciamarquiano”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*. 2014, vol. 48, n. 85, p. 24-37. [En línea]: http://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/637

SERRATO RAMÍREZ, Melissa, “Tachia Quintana, el amor parisino de Gabo”, *Revista Diners*, 14 de mayo de 2014. [En línea]: http://revistadiners.com.co/actualidad/15060_para-mi-siempre-fue-gabriel-tachia-quintanar/

SHAW, Donald, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1981.

SORELLA, Pedro, *El otro García Márquez, Los años difíciles*, Bogotá, Oveja Negra, 1988.

TEJA, Ada María, “El tiempo en *Cien años de soledad*”, *chasqui*, 3, número 3, (1974), 26-39.

TODOROV, Tzvetán, “Macondo en París”, *Texto Crítico*, 11 (1978), 36-45.

VALVERDE, Umberto, “Literatura colombiana: perspectiva y realidad”. *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, septiembre-octubre 1971, n. 200, p. 74-84.

VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez, Historia de un deicidio*, Barral, Barcelona, 1971.

VÁSQUEZ MEDEL, Manuel Ángel, “Del escenario espacial al emplazamiento”, *Sphera Pública, Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, 0, 2000.

VOLKENING, Ernesto, “Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado”, *Eco. Revista de la Cultura de Occidente*. Bogotá, tomo VII/4, agosto, 1963, N40, pp. 273- 293. [En línea] <http://www.literatura.us/garciamarquez/volkening.html>

WATERS HOOD, Edward, *Germán Vargas sobre Gabriel García Márquez*, 1999. En: http://www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/EWH_Vargas.html

Zerán, Faride, “Gabo, el periodista que seguiremos mirando”, *El mostrador cultural*, 18 de abril de 2014. [En línea] <http://www.elmostrador.cl/cultura/2014/04/18/gabo-el-periodista-que-seguiremos-mirando/>

b) Sobre la teoría de la autobiografía

ALBERCA, Manuel, “Entrevista con Philippe Lejeune”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 649-650, (julio-agosto) 2004.

- *El pacto ambiguo, De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

- “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs Autoficción”. *Rapsoda, revista de literatura*, 1. 2009. [en línea] <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf>

- “En las fronteras de la autobiografía”, 1999, en, *Escritura autobiográfica y géneros literarios* (ed., de Manuela Ledesma Pedraz), Universidad de Jaén.

- “La autoficción, ¿futuro o pasado de la autobiografía española?”, *Autobiografía y literatura árabe* (ed., de Miguel Hernando de Larramendi,

Gonzalo Fernández Parrilla y Bárbara Azaola Piazza), Toledo, Escuela de Traductores de Toledo, Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha.

- “¿Es literario el género autobiográfico? Tres ejemplos actuales”, *Mundos de ficción*, I, Universidad de Murcia, 1996.

- “La invención autobiográfica, premisas y límites de la autoficción”, *Autobiografía en España: un balance* (ed., de Celia Fernández y María Ángeles Hermosilla), Madrid, Visor, 2004.

- “Jugársela en vida. La autobiografía española en la década de los 90”, *Quimera. Revista de literatura*, “Dossier la escritura autobiográfica”, núm. 240, 2004.

- “El arte de la mentira para mejor decir la verdad (o para que nadie sepa que tengo miedo)”, *César Aira, une révolution, Tigre/ Hors série*, Université Sthendal-Grenoble 3, 2005.

- “La recepción periodística de los textos autobiográficos”, *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, XXVI, 2, 2003.

- “La autoficción hispanoamericana actual: disparate y autobiografía en *cómo me hice monja*”, 2003, en: *Le moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans la littératures de l'Espagne et d'Amérique Latine*, Saint-Étienne, Université Jean Monnet, 2003.

- “Los orígenes de la autobiografía”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N772, 2014, pp. 118-121.

- “La novela como autobiografía: Luis Murguía como Pío Baroja”, *Estrategias autoficcionales* (ed. Anna Forné), Frankfurt am Main, Peter Lang, 2014, pp. 67-80.

ÁLVAREZ, María Antonia, “La autobiografía y sus géneros afines”, [En línea] <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Epos-58F03BE4-878B-BC3A-32B5-9DE0CD56F8E4/Documento.pdf>

ANDÚJAR, Manuel, “Memorias españolas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 412, (octubre 1984), 63-100.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1989.

BAENA PEÑA, Enrique, *El ser y la ficción: Teorías e imágenes críticas de la literatura*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2004.

- *Umbrales del imaginario*, Barcelona, Ediciones Anthropos, 2011.

- *La invención estética*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2014.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

BOREL, Jacques, “Problèmes de l'autobiographie”, en Michel Mansuy (ed.), *Positions et oppositions sur le roman contemporaine*, París, Klincksieck, 1971.

CABALLÉ, Anna, “Figuras de la autobiografía”, *Revista de occidente*, 74-75, 1987.

- *Narcisos de tinta*, Madrid, Megazul, 1995.

- “Aspectos de la literatura autobiográfica en España”, *Scriptura*, (Lérida), 2 (1986), 39—49.

CATELLI, Nora, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.

CASTELLANI, Jean-Pierre, “Ecrire l'intime: le cas de Francisco Umbral”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, N4, 1999, pp. 51-59.

- “Espace public et espace intime dans *Mortal y rosa* de Francisco Umbral”, *Cahiers du Grias*, N10, 2002, pp. 123- 134.

- “Entre biografía y periodismo”, *Memoria, Revista de estudios biográficos*, N1, 2003, pp. 69-77.

- “Yourcenar entre diarista, novelista e historiadora”, *Intramuros: biografías, autobiografías y memorias*, N22, 2005, pp. 36-37.

- “Argel: entre realidad y ficción”, *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, Vol. 2, N.2, 2010, pp. 5-17.

- “Cinco libros de mi vida”, *Intramuros, biografías, autobiografías y memorias*, N.32, 2010-2011, pp. 26-27.

- “Francisco Umbral y María España, entre ficción y realidad”, *Letras de Hoje, Estudos e debates de assuntos de lingüística, literatura e língua portuguesa*, Vol. 48, N. 4, 2013, pp. 441-447.

CASTILLA DEL PINO, Carlos, *Temas, Hombres, Cultura, Sociedad*, Barcelona, Península, 1989.

CHAVARRÍA VARGAS, Emilio, “La doble naturaleza de los objetos perdidos de José Antonio Muñoz Rojas”, *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, Vol. 27, N1, 2004, pp. 169-190.

-“La «literatura antisupersticiosa» de Feijoo y su tradición”, *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, Vol.29, N2, 2006, pp. 573-616.

-“Ascetismo, filosofía de vida y doctrina moral en tres obras de Diego de Torres Villarroel”, *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, N17, 2007, pp. 65-147.

COIRAULT, Ives, “Autobiographie et mémoires (XVII-XVIII siècle) ou existence et naissance de l’autobiographie”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 75 (1975), 937-953.

COLINAS, Antonio, “El sentido primero de la palabra poética”, *Revista de Occidente*, 64. 1986.

-“Biografía y autobiografía: un testimonio”, 2000. En José Romero Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975-1999)*, 81-86, Madrid, Visor.

COHN, Dorrit, *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981.

CUENCA TORIBIO, José Manuel, “La guerra civil, memoria y olvido”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N569, 1997, pp. 127-128.

- “Las memorias de Gorbachov”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N565-566, 1997, pp. 279-281.

- “Galdós y la historia de España”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, N654, 2001, pp. 5-6.

- *Historia y literatura*, Editorial Actas, Madrid, 2004.

DARRIEUSSECQ, Marie, “L’autofiction, un genre pas sérieux”, *Poétique*, 107, Septiembre, 1996.

DE MAN, Paul, “La autobiografía como desfiguración”, *Suplemento Anthropos*, 29, 1999.

DEMETRIO, Duccio, *Escribirse. La autobiografía como curación de uno mismo*, Barcelona, Paidós, 1999.

DEMORIS, René, *Le roman à la première personne*, París, Armand Colin, 1975.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, París, Galilée, 1977.

EAKIN, Paul Jhon, *En contacto con el mundo, autobiografía y realidad*, Madrid, Megazul-Endymion, 1992.

ESSOUNANI, Driss, “Hacia el reverso de la mirada orientalista: claves narrativas sobre el Marruecos colonial”, *Studi Ispanici*, N. 32, 2007, pp. 207-216.

- *De Madrid a Tetuán: una tendencia narrativa antibélica sobre Marruecos (1905-1980)*, Madrid, Comunidad de Madrid, publicaciones, 2000.

FERNÁNDEZ, Celia, "Figuraciones de la memoria en la autobiografía". En José María Ruiz-Vargas (eds.), *Claves de la memoria*, 67-82, Madrid, Trotta, 1997.

FERNÁNDEZ, Celia, y HERMOSILLA, María Ángeles, *Autobiografía en España: un balance*, Madrid, Visor Libros, 2004.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualidad*, 1. *La Voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1978.

FORSTER, Eduardo, *Aspectos de la novela*, México, Universidad de Veracruz, 1961.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.

- (coord.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1997.

- *Aspectos de la novela en Cervantes*, Madrid, Compañía Española de Reprografía y Servicios, 2006.

GASPARINI, Philippe, *La tentation autobiographique, de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Seuil/Poésie, 2013.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, París, Seuil, 1972.

- *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

GULLÓN, Ricardo, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1976.

GUSDORF, Georges, *Les écritures du moi (Lignes de vie 1)*, Paris, Odile Jacob, 1991.

HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Vicenta, “Algunos motivos recurrentes en el género autobiográfico”. En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 241-245, Madrid, Visor, 1993.

JAROSLAV, “Le roman autobiographique, poesie et/ou vérité”, 1988. [En línea]: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113440/1_EtudesRomanesDeBrno_19-1988-1_6.pdf?sequence=1

KAISER, Wolfgang, “Qui raconte le roman?”, *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977.

LARA POZUELO, Antonio, (ed.), *La autobiografía en lengua española en el siglo XX, Hispánica, Helvética*, 1, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.

- *Je est un autre, L'autobiographie, de la littérature aux médias*, París, Seuil, 1980.

- *Moi aussi*, París, Seuil, 1986.

- *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994

- *L'autobiographie en France*, París, Armand Colin, 1971.

- *Pour l'autobiographie*, París, Seuil, 1998.

- “Autobiographie et histoire littéraire”, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975- 1976, París. [En línea]: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5657661r/texteBrut>

LOUREIRO, Ángel, “Problemas teóricos de la autobiografía”, *Suplemento Anthropos*, 29, 1999.

MAY, Georges, *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

MERCADIER, Guy, “Aspectos de la literatura testimonial en España”, en Jorge Narváez (ed.), *La invención de la memoria*, Santiago de Chile, Pehuén, 1988.

NORA, Pierre. *Entre Mémoire et Histoire, la problématique des lieux*, Paris, Gallimard, 1984

POZUELO YVANCOS, José María, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993

- *De la autobiografía, teorías y estilo*, Barcelona, Crítica, 2006.

PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto, *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2004.

- *Los orígenes de la escritura autobiográfica, Género y modernidad*, Logroño, Serva, 2004.

PUERTAS MOYA, Ernesto; MORA DE FRUTOS, Ricardo; PEREZ PASTOR, José Luis, (Eds.) *El temblor ubicuo, (panorama de escrituras autobiográficas)*, Logroño, Serva- Universidad de la Rioja, 2004.

RICOEUR, Paul, *la mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000

ROMERA, José; YLLERA, Alicia; GARCÍA-PAGE, Mario; y CALVET, Rosa (Eds.), *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor, 1993.

ROMOJARO MONTERO, Rosa, *Funciones del mito clásico en el siglo de oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1988.

- “La poesía de Luis Alberto de Cuenca”, *Barcarola: Revista de Creación Literaria*, N. 77, 2011, pp. 178-184.

SABATIER, Robert, *Positions et oppositions sur le roman contemporain*. Paria, Klincksieck 1971.

SERRANO, Javier, “Discurso narrativo y construcción autobiográfica”, *Revista de Psicología Social Aplicada*, Vol. 5, 1/1, 41-46, 1995.

SPINKER, Michael, “Ficciones del yo: el final de la autobiografía”, *Suplemento Anthropos* 29, 118-128, 1991.

SZÁVAL, János, “La place et le role de l’autobiographie dans la littérature”, *Acta litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, 18 (1976), 398-414.

Vercier, Bruno, “Le mythe du premier souvenir”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, N6, Nov-Dic, 1975, pp, 1029-1046.

VERLAINE, Paul, *Mémoires d’un veuf*, Paris, Gallimard, 1999.

VILLANUEVA, Darío, “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”. En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 241-245, Madrid, Visor, 1993.

WEINTRAUB, Karl, “Autobiografía y conciencia literaria”, Barcelona, *Suplemento Anthropos* /29, 1999.

WHITE, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, 2003.

c) sobre la Historia de Colombia

BEHAR, Olga, *Las guerras de la paz*, Bogotá, Planeta, 1985.

BRUNGARDT, Maurice, “La United Fruit Company en Colombia”, [En línea]: <http://www.bdigital.unal.edu.co/22475/1/19092-62543-1-PB.pdf>

COLMENARES, Germán, *Historia económica y social de Colombia II*, Santafé de Bogotá, Edición Tercer Mundo, 1997.

LÓPEZ DE MESA, Luis, *Sobre la formación de la nación colombiana*, Medellín, Editorial de Bedout, 1979.

LUCENA SALMORAL, Manuel; LYNCH, John; MARTÍNEZ DÍAZ, Nelson; HAMNETT, Brian; JOACHIM KONIG, Hans; ANDERELE, Adam; CARMAGNANI, Marcello, (Eds.) *Historia de Iberoamérica, tomo III*, Madrid, Cátedra, 1988

ROCHA CAMARGO, Sergio Nicolás, *Análisis de la masacre de las bananeras en 1928, desde los hechos y su legado social y cultural*, Universidad Nacional de Colombia. [En línea]
<http://es.scribd.com/doc/133280857/ANALISIS-DE-LA-MASACRE-DE-LAS-BANANERAS-EN-1928-DESDE-LOS-HECHOS-Y-SU-LEGADO-SOCIAL-Y-CULTURAL-pdf#scribd>.

